نظری ڈِسکورس

(ساختیاتی اور تانیثی تحریروں کے تراجم)

ارجمند آرا

نظری ڈسکورس

(ساختیاتی اور تانیثی تحریروں کے تراجم)

ارجمند آرا

کتاب	نظری ڈِسکورس
مصنفہ	ارجمند آرا
صفحات	192
سن طباعت	2019ء
قیمت	600
تعداد	500

AKSPUBLICATIONS
Book Street, Data Darbar Market, Lahore.
Ph:042-37300684,Cell # 0300-4827600-0348-4078844
E-mail.publications.aks@gmail.com

محترمی پروفیسر قاضی افضال حسین

کے لیے

جنھوں نے نظری تنقید کے تراجم کی طرف راغب کیا۔

پاکستانی ایڈیشن کے لیے

عکس پبلیکیشنز، لاہور کے فہد صاحب نے گزشتہ ہفتے مجھ سے فون پر رابطہ کیا اور خلوص کے ساتھ اشتیاق ظاہر کیا کہ وہ میری کتاب ''نظری ڈسکورس'' شائع کرنا چاہتے ہیں۔ اس پر ذرا دیر کو میں حیرت بھری الجھن میں پڑ گئی اور بطور وضاحت میں نے کہا کہ یہ میری کوئی طبع زاد کتاب نہیں بلکہ بعض اہم مضامین کے ترجمے ہیں، کیا وہ سچ مچ اسے چھاپنا چاہیں گے۔ فرمایا، بصد شوق۔ ترجموں کی اشاعت ان کے ادارے کی ترجیحات میں شامل ہے۔ اس پر مجھے خوشی بھی ہوئی اور حیرت بھی۔ حیرت اس لیے کہ ہندوستان میں ہم لوگ اس کے بالکل عادی نہیں کہ اردو کا کوئی پبلشر 'خشک' موضوعات پر کتابیں فرمائش کر کے چھاپے، وہ بھی ایسی کتابیں جن کی بازار میں کوئی کھپت نہیں ہوتی۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ فکشن نگار تک سے یہ لوگ بنیادی لاگت وصول کر لیتے ہیں، اور اس کے بعد کا سارا منافعہ ان کے ذاتی کاروبار کے فروغ میں معاون ہوتا ہے۔ صاحبِ کتاب کو ایک دھیلا بھی نہیں ملتا، اور اسے یہی سوچ کر سنتوش کرنا پڑتا ہے کہ جو کتاب قیمتاً چھپوانی پڑی ہے، ضائع نہیں جائے گی اور اردو دنیا کے دوست احباب، جو کتابیں خریدنے میں قطعی یقین نہیں رکھتے، تحفے میں بھیجی ہوئی اس کی کتاب پڑھ لیں گے۔

اس عجیب و غریب کلچر کی ایک معقول وجہ سمجھ میں آتی ہے۔ اردو کے فروغ کے نام پر جب سے کتابوں کی اشاعت کے لیے سرکاری امداد (اردو اکامیوں اور قومی اردو کونسل کی وساطت سے) کے بجٹ میں بھاری اضافہ ہوا ہے، معیاری اور غیر معیاری تنقیدی کتابیں، جن میں بیشتر تحقیقی مقالے شامل ہوتے ہیں، دھڑا دھڑ چھپنے لگی ہیں۔ پبلشرز کو ان کتابوں کی اشاعت کے اخراجات بمع منافعہ یک مشت مل جاتے ہیں، اس لیے ان کی فروخت کے لیے مزید کوششیں

کرنے میں ان کی کوئی دل چسپی نہیں ہوتی۔ اس طرح ان کتابوں کا خریدار لائبریریوں کے سوا کوئی نہیں ہوتا۔ یہ ایسا کاروبار ہے جس میں رسک فیکٹر سرے سے ندارد ہے۔ لیکن اس کا خمیازہ جینون ادیبوں کو بھگتنا پڑتا ہے اور انھیں بھی اپنی کتابوں کی اشاعت کے اخراجات برداشت کرنے پڑتے ہیں۔

ظاہر ہے ایسے حالات میں اشاعتی اداروں کو اس بات میں قطعی دلچسپی نہ ہوگی کہ وہ اپنے کاروبار کے لیے ہی سہی، اچھے ادیبوں اور مترجمین سے رابطہ قائم کریں، اور ان کی کتابوں کی تشہیر اور فروخت کے لیے وسیع پیمانے پر کوششیں کریں، جس سے کتب بینی کے شوق پر بھی منفی اثر پڑا ہے۔ خرید کر پڑھی جانے والی کتابوں میں عام طور سے نصابی اور مذہبی کتب ہی شامل ہوتی ہیں، اور شاعری، فکشن، تنقید، ترجمے وغیرہ نہایت خسارے کا سودا بن کر رہ گئے ہیں۔ ایسے میں اگر کوئی پبلشر خود چل کر آئے اور کتاب چھاپنے کی منشا ظاہر کرے — وہ بھی شاعری نہیں، فکشن نہیں، تنقید بھی نہیں، بلکہ خشک تراجم کی کتاب — تو حیرت تو ہوگی ہی! خیر، فہد صاحب کی ممنون ہوں کہ انھوں نے کتاب چھاپنے کا بیڑہ اٹھایا۔ اس سے یہ بھی نتیجہ نکال سکتی ہوں کہ پاکستان میں کتاب خرید کر پڑھنے والے قارئین معقول تعداد میں ہیں، جو ایک خوش آئند بات ہے۔ یہاں جتنے بڑے پیمانے پر مختلف علوم اور عالمی ادب کے اردو تراجم شائع ہو رہے ہیں، اس سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اردو میں مختلف علوم اور مختلف زبانوں کے ادب کی منتقلی نے سنجیدہ قارئین کا ایک بڑا حلقہ تیار کیا ہے۔ ان مساعی کے لیے میں پاکستان کے اشاعتی اداروں اور قارئین دونوں کو تہنیت پیش کرتی ہوں۔

ارجمند آرا

شعبۂ اردو، فیکلٹی آف آرٹس

دہلی یونی ورسٹی، دلی۔ ۱۱۰۰۰۷

ara.arjumand@gmail.com

۲۵ر اکتوبر ۲۰۱۸

فہرست

پیش لفظ

ترسیل کی دنیا خواہ کتنی بھی بدل جائے، دو زبانوں کے مابین علم و ادب کے مبادلے کا وسیلہ ہمیشہ ترجمہ ہی رہے گا۔ ترسیل کے جدید ترین وسیلے علم تک رسائی کو سہل تو بنا سکتے ہیں لیکن دو زبانوں کے مابین مکالمے کی کوئی میکانیکی تسہیل نہیں کر سکتے۔ زیر نظر ترجموں کا مقصد ان لوگوں تک بعض تحریروں کو پہنچانا ہے جو ان مباحث سے دل چسپی تو رکھتے ہیں لیکن زبان کی نارسائیاں ان کی تفہیم میں سدِ راہ ہیں۔ ملک میں اردو کے ایسے ترجموں کے قارئین کہاں کہاں ہیں، نہیں معلوم۔ ان تک یہ ترجمہ کیسے پہنچے گا، نہیں جانتی۔ دانش گاہوں کے اکثر اردو شعبہ جات، جہاں تک ذرا آسانی سے پہنچا جا سکتا ہے، زوال کی بدترین منزل میں ہیں۔ یہ ذرا سخت تبصرہ ہے لیکن صداقت سے عاری نہیں، اس لیے امید کرتی ہوں کہ اردو شعبوں کے وہ اساتذہ جو اس ظلمت میں بجائے خود روشنی کی کرن ہیں، میری مایوسی اور سخت گوئی کو قابلِ تعرض نہ سمجھیں گے۔ ظاہر ہے یہ ایک مایوس کن صورتِ حال ہے۔

میں یہ بھی محسوس کرتی ہوں کہ اردو میں ترجمہ کرنا، خصوصاً ہندوستان میں، دو اسباب سے ہمت شکن کام ہے: اوّل، اردو میں علمی مباحث پر کتابیں پڑھنے والوں کی سمٹتی ہوئی دنیا، اور دوسرے، ترجمے کے لیے اکثر زعما کا تقریباً حقارت بھرا رویہ۔ اس کے باوجود یہ تراجم ممکن ہو سکے اور کتاب چھپ رہی ہے تو اس کے لیے پروفیسر قاضی افضال حسین کی ممنون ہوں، جن کی تحریک پر میں نے یہ ترجمے کیے۔

میں ترجمے کیوں کرتی ہوں؟ اس پر سوچنے لگوں تو میرا خیال مجھے بچپن کی طرف لے جاتا ہے۔ افریقہ اور جنوبی امریکہ کے جنگلوں کے مہماتی ناول، نیز یورپ کی تہذیب و تمدن سے متعارف کرانے والے رینالڈس جیسے ادیبوں کے ترجمے جو منشی تیرتھ رام فیروز پوری اور ان کے

قبیل کے دِگج مترجمین نے کیے تھے، فلسفیانہ موشگافیوں سے معمور خلیل جبران کی تحریریں، اور ایک ہی دوسری کتابیں جو مجھے ابا جان کے ذاتی کتب خانے سے پڑھنے کو ملیں۔ بچپن میں جو ترجمہ شدہ ادب پڑھا، اس نے مترجمین کے لیے میرے دل میں قدر پیدا کی، کہ ان کے وسیلے سے نئی دنیاؤں کی سیر نصیب ہوئی تھی۔ میں ان سب مترجمین کی دل کی گہرائیوں سے ممنون ہوں۔

یہاں اپنے بڑے ابا جی، یوسف انصاری صاحب مرحوم کو بھی ضرور یاد کروں گی جنھوں نے ایک دن ایک بہت سحر انگیز نظم کے چند بند سنائے تھے۔ مجھے نظم بہت مانوس لگی۔ میں نے پوچھا، کس کی ہے؟ کہنے لگے، ''معلوم نہیں، یاد آ گئی تو سنا دی۔'' میں نے پر جوش لہجے میں گویا انکشاف کیا، ''یہ نظم میں نے انگریزی میں پڑھی ہے، کیٹس کی ہے: La Belle Dame sans Merci۔'' منظوم ترجمہ بیحد رواں، موثر اور تخلیقی تھا۔ اس واقعے نے میرے دل میں اردو کے منظوم ترجموں کے لیے قدر پیدا کی۔ کاش کوئی ایسے ترجموں کی ڈھونڈے اور پھر سے شائع کرے! خیر، یہ ایک الگ میدان ہے۔

اس کتاب کے بارے میں کیا کہوں! میرے لیے یہ مضامین کسی چیلنج سے کم نہ تھے۔ میں خود بھی ترجمے کے عمل میں ہی انھیں ڈھنگ سے سمجھنے کی کوشش کر سکی۔ بعض مضامین ایسے تھے جن کو ترجمہ کرتے ہوئے ہمت ٹوٹ ٹوٹ جاتی تھی۔ لیکن یہ پل صراط جیسے تیسے عبور ہو ہی گیا۔ فہرست میں درج عنوانات سے ان میں شامل نظری مباحث کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ سبھی مضامین اپنے اپنے میدان کے اہم دانش وروں اور عالموں کے تحریر کردہ ہیں۔ میری یہ چھوٹی سی کوشش ان لوگوں کی تقلید میں ہے جن کی بڑی کوششوں سے صحت مند تنقیدی اور نظری مباحث سے استفادے کا سلسلہ قائم ہے۔

ارجمند آرا

شعبۂ اردو، آرٹس فیکلٹی، دہلی یونی ورسٹی

ساختیات

رولاں بارتھ

بیانیہ کا ساختیاتی تجزیہ: ایک تعارف

(فرانسیسی ادبی نظریہ ساز، فلسفی، نقاد اور ماہرِ لسانیات رولاں بارتھ (Roland Gerard Barthes) کا یہ اہم مضمون *Introduction to the Structural Analysis of Nararatives*، 1966 میں شائع ہوا۔ اردو ترجمہ درج ذیل انگریزی متون پر مبنی ہے:
(1) Lionel Duisit, *New Literary History*, 6:2, On Narrative and Narratives (Winter 1975), pp. 237-272
(2) Stephan Heath in *Image, Music, Text;* New York: Hill and Wang, 1977, pp. 79-124.)

❊

دنیا میں بیانیے کی اقسام بے شمار ہیں۔ پہلی اور بنیادی بات تو یہ ہے کہ اصناف میں غیر معمولی تنوع پایا جاتا ہے اور ہر صنف مختلف قسم کے ذریعہ ہائے اظہار میں منقسم ہوتی ہے — گویا ہر قسم کا مواد انسان کی کہانیوں کو قبول کرنے کا اہل ہے۔ بیانیہ کے اظہار کے وسیلوں میں تحریری یا غیر تحریری مدلل و مربوط زبان، ساکت یا متحرک تصاویر، جسمانی حرکات وسکنات، یا پھر ان سب کی آمیزش سے بنا کوئی وسیلۂ اظہار شامل ہے۔ بیانیہ اسطور، روایتی قصوں، حکایتوں، داستانوں، مختصر افسانوں، رزمیوں، تاریخ، المیہ، ڈراما (تجسس ڈراما)، طربیہ، مائم (Pantomime)، مصوری (مثلاً کارپاکسیو کی پینٹنگ 'سینٹ اُرسلا' کو یاد کریں)، دھندلے شیشوں کی کھڑکی، سینما، کامکس، مقامی خبروں اور گفتگو، سب میں موجود ہوتا ہے۔ یہ ہیئتوں کے لامتناہی تنوع میں تو ہوتا ہی ہے، اس کے

علاوہ بیانیہ ہر عہد میں، ہر مقام پر، اور ہر سماج میں وجود رکھتا ہے۔ جب سے عالم انسان کی تاریخ شروع ہوئی اس کی ابتدا تبھی سے ہے؛ اور کہیں بھی، کسی بھی زمانے میں کوئی ایسا سماج نہیں تھا جو بیانیہ سے مبرّا ہو۔ سماج کے ہر طبقے اور لوگوں کے ہر گروہ کی اپنی اپنی کہانیاں ہوتی ہیں، ان کا اپنا اپنا بیانیہ ہوتا ہے جس سے بعض اوقات مختلف تہذیبی پس منظر رکھنے والے لوگ، بلکہ مخالف بھی، لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اعلیٰ اور پست ادبی معیار کی تقسیم سے بے نیاز، بیانیہ بین اقوامی، بین تواریخی اور بین تہذیبی ہوتا ہے ــــ یہ تو بس از خود موجود ہے، خود زندگی کی طرح۔

بیانیہ کی اس ہمہ گیر آفاقیت سے کیا ہم یہ نتیجہ اخذ کریں کہ یہ غیر اہم ہوتا ہے؟ کیا یہ اس قدر رائج العام ہے کہ اس کے بارے میں کہنے کو ہمارے پاس اس کے سوا کچھ بھی نہیں کہ ہم اس کی بہت ہی منفرد و مخصوص قسم کی چند اقسام کا ذکر سادگی سے کر دیں، جیسا کہ ادبی تاریخ میں گاہے بگاہے کیا جاتا ہے؟ اس صورت میں بھی لیکن ہم ان اقسام کو اپنی گرفت میں کس طرح لیں گے؟ ان کو شناخت کرنے اور ان میں تفریق و امتیاز کا ہم کیا جواز فراہم کریں گے؟ ناول کو مختصر افسانے / ناولا کے مقابلے میں کیسے رکھیں گے؟ اسطور کے مقابلے میں داستان کو، اور المیے کے مقابلے میں سسپنس ڈرامے کو (جیسا کہ ہزاروں مرتبہ کیا گیا)، کسی یکساں مشترک ماڈل کا حوالہ دیے بغیر کس طرح رکھیں گے؟ منفرد ترین اور تاریخ مرکوز بیانیوں تک کا تجزیہ کرنے کی ہر کوشش میں اس قسم کا ماڈل مضمر ہوتا ہے۔ چنانچہ یہ کہنا درست ہوگا کہ مفکرین کو شروع سے ہی (ارسطو سے لے کر) بیانیہ کی ہیئت میں دل چسپی لینی چاہیے تھی اور بیانیہ کی ہمہ گیری کے سبب اس کو آفاقی بتا کر اس پر بات کرنے کا خیال ترک نہیں کرنا چاہیے تھا۔ یہ بات بھی مناسب ہوگی کہ ساختیات کے نظریے کو، جو ابھی نمو پذیر ہو رہا ہے، اس ہیئت کے ساتھ سب سے زیادہ سروکار رکھنا چاہیے کیونکہ ساختیات کا ایک مستقل مقصد اس زبان (langue) کی وضاحت کے ذریعے زبانی اظہارات (paroles) کی لامحدودیت پر قابو پانا ہے جو بجائے خود زبان ہی سے پیدا ہوتے ہیں اور اسی سے اخذ کیے جا سکتے ہیں؟ بیانیوں کی لامحدودیت اور ان کے مطالعے کے کثیر نقطہ ہائے نظر (مثلاً تاریخی، نفسیاتی، سماجیاتی، نسلیاتی اور جمالیاتی وغیرہ) سے دوچار تجزیہ کار خود کو تقریباً ویسی ہی صورتِ حال میں گھرا پاتا ہے جس میں ساسیور (Saussure) اس وقت مبتلا ہوا تھا جب وہ زبانوں کے تنوع کے سبب

ان کی درجہ بندی کا اصول وضع کرنے اور انفرادی پیغامات کے ظاہری الجھیڑے میں اپنی بات کہنے یا بیانِ روئداد (description) کے ایک مرکزی فوکس کا متلاشی تھا۔ عہد حاضر تک اپنی بات کو محدود رکھتے ہوئے میں کہوں گا کہ روسی ہیئت پسندوں، پراپ (Propp) اور لیوی اسٹراس (Levi Strauss) نے ہمیں درج ذیل الجھن کو شناخت کرنا سکھایا ہے: بیانیہ یا تو واقعات کا محض بے ترتیب پلندہ ہے، اس صورت میں ہم کہانی سنانے والے راوی (مصنف) کے فن، ذہانت و عبقریت پر بات کر سکتے ہیں — جو سب کی سب محض اتفاق کی فرضی ہیئتیں ہیں؛[2] یا پھر دوسری بات یہ ہے کہ بیانیوں کی ایک مشترکہ ساخت ہوتی ہے جس کا تجزیہ کرنا ممکن ہے، چاہے اس کی تشکیل کتنی ہی نازک اور صبر آزما کیوں نہ ہو۔ ایک اتفاقی لیکن پیچیدہ واقعے، اور دوسرے ترتیب دیے ہوئے لیکن سادہ واقعے میں دنیا جہان کا فرق ہوتا ہے — اور یہ ناممکن ہے کہ اس میں مضمر اکائیوں اور اصولوں کے ایک قطعی نظام کے حوالے کے بغیر ہم کوئی بیانیہ پیش کر سکیں (خلق کر سکیں)۔

ایسی صورت میں بیانیے کے ساختیاتی سانچوں کو ہم کہاں تلاش کریں؟ بے شک بیانیوں میں ہی۔ تو کیا ہر ایک بیانیے میں؟ اکثر مبصرین جو بیانیہ کی ساخت کے تصور کو تسلیم کرتے ہیں، بہرحال ادبی تجزیہ کو تجربی سائنسوں میں مستعمل ماڈل سے الگ نہیں کرنا چاہتے۔ وہ بلاتردد اصرار کرتے ہیں کہ بیانیے کے مطالعے میں خالص استقرائی طریقِ کار (inductice method) کا اطلاق کرنا چاہیے، اور یہ کہ اگر کسی عمومی ماڈل تک پہنچنا ہے تو اس کام کی شروعات ایک مخصوص صنف، عہد اور معاشرے کی حدود میں موجود تمام بیانیوں کے مطالعے سے کرنی چاہیے۔ لیکن یہ عام فہم تصور صرف مغالطے میں ڈالنے والا یوٹوپیائی تصور ہے۔ لسانیات تک بھی، جسے تقریباً محض تین ہزار زبانوں سے سابقہ پڑا ہے، اس قسم کا پروگرام مرتب نہیں کر سکتی، اور اسی لیے بڑی دانشمندی کے ساتھ استخراجی (deductive) طریقِ کار کی پابند ہو چکی ہے۔ یہ وہ بڑا اقدم ہے جس کے سبب لسانیات صحیح معنوں میں سائنس بنی اور اس کی نمایاں کامیابی کی ابتدا ہوئی، نیز اس نے ایسے حقائق کی پیش بینی کامیابی کے ساتھ شروع کی جو نادریافت تھے۔[3] تو پھر بیانیے کے تجزیے سے متعلق ہماری توقعات کیا ہیں جو پہلے ہی ہزارہا بیانیہ اظہارات کے مدِ مقابل ہے؟ ظاہر ہے کہ

ضرورت کے سبب یہ استخراجی طریق کار اختیار کرنے پر مجبور ہے، جس میں پہلے اسے روئداد (description) کا ایک مفروضہ ماڈل متعین کرنا ہوتا ہے (امریکی ماہرینِ لسانیات جسے 'تھیوری' کہتے ہیں)، اور اس کے بعد اس ماڈل سے بیانیہ کی ان اقسام کے حصول کی جانب بتدریج کام کیا جاتا ہے جو اس ماڈل سے بیک وقت رجوع بھی کرتے ہیں اور انحراف بھی۔ مطابقتوں اور عدم مطابقتوں کی اسی سطح پر، اور بیان کے واحد ہتھیار سے لیس ہو کر ہی تجزیہ کار کے لیے یہ ممکن ہو سکے گا کہ وہ ایک مرتبہ پھر بیانیوں کی تکثیریت، ان کے تاریخی، جغرافیائی اور تہذیبی تنوع کی جانب توجہ کرے۔[۴]

بیانیوں کی لامنتہا تعداد کی توضیح اور درجہ بندی کے لیے اس طرح ہمیں ایک 'تھیوری' یا نظریہ (عملی معنوں میں) چاہیے، اور ہمارے سامنے فوری کام اس کی تلاش اور پھر تعریف متعین کرنے کا ہے۔ اگر ہم کسی ایسے ماڈل سے شروع کریں جو ابتدائی اصول و شرائط مہیا کر سکے تو اس صورت میں اس نظریے کی تشکیل قدرے آسان ہو سکتی ہے۔ عہدِ حاضر میں تحقیق کی جو صورت حال ہے اس میں یہ بات مناسب لگتی ہے کہ بیانیہ کے تشکیلی یا ساختیاتی تجزیے میں لسانیات ہی کو مطلوبہ بنیادی ماڈل تسلیم کر لیا جائے۔[۵]

I بیانیہ کی زبان

۱. جملے سے بعید تر (Beyond the sentence)

جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ لسانیات کی حدیں 'جملہ' پر ختم ہو جاتی ہیں۔ جملہ وہ اکائی ہے جس کو لسانیات کے دائرے میں آنے والی آخری اکائی سمجھا جاتا ہے۔ اگر جملہ — جو لفظوں کا ایک نظام ہے سیریز نہیں — محض مشمولہ لفظوں کے شمار تک محدود نہیں کیا جا سکتا، اور اسی سبب سے ایک اوریجنل اکائی، واضح کلام بنتا ہے، تو اس کے برخلاف مربوط کلام یا ڈسکورس (discourse) جملوں کی محض ایک سیریز یا تواتر ہے۔ لسانیات کے نقطۂ نظر سے، مربوط کلام میں ایسا کچھ بھی نہیں جو جملے میں نہ ملتا ہو۔ مارٹینی (Martinet) لکھتا ہے: 'جملہ مختصر ترین وہ جزو ہے جو مربوط کلام کا منظم اور کامل ترجمان ہے۔'[۶] چنانچہ یہ ہو ہی نہیں سکتا کہ لسانیات اپنے لیے جملے سے بعید تر کوئی ہدف یا مقصد طے کرے، وجہ اس کی یہ ہے کہ جملے کے بعد محض مزید جملے ہوتے ہیں۔ کوئی ماہر

جاتا۔ جب کسی پھول کی تعریف متعین کرتا ہے تو پھول کی صراحت کرنے کے بعد وہ گلدستے کا بیان نہیں کرتا۔

یہ بات بھی واضح ہے کہ ڈسکورس یا مربوط کلام (جملوں کے ایک مجموعے کے طور پر) بجائے خود منظم ہوتا ہے اور اس تنظیم و ترتیب کے ذریعے ہم اسے کسی دوسری "زبان" کے پیغام بطور دیکھ سکتے ہیں — ایک ایسی زبان جو لسانیات کی زبان سے بعید تر، اعلیٰ سطح پر مصروف عمل ہے۔ یہ مربوط کلام کی اپنی اکائیاں ہوتی ہیں، اصول ہوتے ہیں، 'قواعد' ہوتی ہے: ڈسکورس چونکہ جملے سے بعید لیکن صرف اور صرف جملوں پر مشتمل ہوتا ہے اس لیے اس کو قدرتی طور پر اور لازماً ثانوی لسانیات کا معروض سمجھنا چاہیے۔ مربوط کلام کی لسانیات کو درحقیقت ایک طویل عرصے تک خطابت (Rhetoric) جیسے پُروقار نام سے پہچانا گیا لیکن ایک پیچیدہ تاریخی سفر کے نتیجے میں خطابت کے معنی ادبی نگارشات (belles-letters) تک محدود ہو گئے اور اس طرح یہ شق زبان کے مطالعے سے علاحدہ ہو گئی۔ ماضی قریب میں یہ ضرورت محسوس کی گئی کہ اس مسئلے پر از سر نو غور کیا جائے۔ مربوط کلام کی نئی لسانیات ابھی وضع کی جانی ہے، لیکن اتنا ضرور ہے کہ ماہرینِ لسانیات نے اس کے اصول طے کر دیے ہیں۔[۸] آخر الذکر بات اہمیت سے خالی نہیں کہ مربوط کلام کا اپنا ایک خود مختار معروضِ مطالعہ ہوتا ہے لیکن اس کا مطالعہ بہر حال لسانیات کی بنیادوں پر کیا جانا چاہیے۔ اگر کسی ایسے تجزیے کے لیے جس پر لامحدود مواد سے معاملت کرنے کا بوجھ ہے، کوئی قابلِ عمل مفروضہ طے کرنا ہو تو سب سے معقول بات یہ ہوگی کہ جملے اور مربوط کلام کے مابین ایک مماثل یا متجانس ربط (homological relation) یہ مان کر تسلیم کیا جائے کہ اسی قسم کی باضابطہ تنظیم، سارے نشانیاتی نظاموں (semiotic systems) میں، ان کے موضوع و مواد اور جہات کی تخصیص کے بغیر، موجود ہے۔ اس صورت میں مربوط کلام اُسی طرح ایک طویل 'جملہ' ہوتا ہے (جس کی اکائیاں ضروری نہیں کہ جملوں پر ہی مشتمل ہوں) جس طرح کوئی جملہ اپنی مخصوص تصریحات کی بنا پر، ایک مختصر 'مربوط کلام' بھی ہوتا ہے۔ عہدِ حاضر کے علمِ بشریات میں پیش کیے جانے والے مخصوص قضایا (propositions) کے ساتھ یہ مفروضہ خوب میل کھاتا ہے۔ یاکبسن (Jakobson) اور لیوی اسٹراس نے نشاندہی کی ہے کہ انسان کی ایک تعبیر یہ ممکن ہے کہ وہ ثانوی

اور 'خود افزوں' (self-multiplying) نظاموں کی تخلیق کا اہل ہے (مثلاً اوزاروں کی مدد سے دوسرے اوزار بنانا، کسی بات کی دو طرح سے تعبیر کرنا، محرم رشتوں میں جنسی تعلق کی ممانعت تاکہ خاندان توسیع پذیر ہو سکیں)۔ سوویت ماہرِ لسانیات ایوانوف (Ivanov) یہ مانتا ہے کہ فطری زبان کے بعد ہی مصنوعی زبانوں کا فروغ ممکن ہوا ہوگا: انسان کے لیے اہم بات یہ ہے کہ اسے معنی کے کئی نظاموں کا استعمال آتا ہو، اور فطری زبان ان مصنوعی زبانوں کی توضیح میں مددگار ہوتی ہے۔ چنانچہ یہ بات بالکل مناسب ہوگی کہ جملے اور مربوط کلام کے مابین ایک 'ثانوی' رشتہ مشروط ہو۔ آگے کے صفحات میں اس ثانوی رشتے کو 'مماثل' یا 'متجانس' ربط یا لکھا جائے گا تاکہ مماثلتوں کی خالص رسمی نوعیت کو ملحوظ رکھا جا سکے۔

بیانیہ کی عمومی زبان مربوط کلام کی لسانیات کے دائرے میں شامل محاروں میں سے کسی ایک (اور صرف ایک) قسم کے روزمرہ میں ہوتی ہے [۹] اور اسی اعتبار سے یہ متجانس مفروضے کے ذیل میں آتی ہے۔ ساخت کے اعتبار سے بیانیہ میں وہی اوصاف پائے جاتے ہیں جو جملے میں ہوتے ہیں، اور اسے جملوں کے محض سادہ مجموعے کی صورت میں خفیف بھی نہیں ہونا پڑتا۔ بیانیہ کو ایک طویل جملہ کہا جا سکتا ہے، بلکہ اسی طرح جیسے ہر اقراریہ (constative/ declarative) جملہ ایک طرح سے مختصر بیانیہ کا خام خاکہ ہوتا ہے۔ بیانیے میں بھی فعل کے بنیادی زمروں (زمانہ، کیفیاتِ فعل، وجہِ فعل، صیغہ ہائے حاضر، غائب، متکلم وغیرہ) کے متبادلات ہوتے ہیں، فرق صرف اتنا ہوتا ہے کہ اپنے سائز کے تناسب سے وہ بدلے ہوئے، زیادہ محیط اور اپنے نجی ادوال (signifiers) سے لیس ہوتے ہیں (جو اکثر بے حد پیچیدہ ہوتے ہیں)۔ علاوہ ازیں، مبتدا (فاعل) فعلیہ خبر کے مقابل ہونے کے سبب خود ہی جملے کے ماڈل کے مطیع ہو جاتے ہیں۔ اے. جے. گرائمس (A.J. Greimas) کی پیش کردہ عمل کارانہ نوعیات (actantial typolology) [۱۰] میں بیانیہ میں موجود لاتعداد حروف کو قواعد اساس تجزیے کے بنیادی افعال (elementary functions) کے مماثل بتایا گیا ہے۔ جو مماثلت یہاں بتائی گئی ہے وہ دل چسپ محض اپنی استکشافی (heuristic) اہمیت کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ اس میں زبان اور ادب دونوں کے مابین ایک شناخت مضمر ہے (اسی طرح جیسے ادب بیانیہ کا ایک ممتاز وسیلہ ہے)۔ ادب کو ایسا فن

لطیف تصور کرنا اب ممکن نہیں جو زبان کے ساتھ اسی لمحے رشتہ توڑ لے جب وہ زبان کو خیالات، جذبات یا حسن کے وسیلۂ اظہار کے طور پر برت چکا ہو: زبان مربوط کلام کی صحبت سے کبھی جدا نہیں ہوتی، ہمیشہ کی طرح اس کے سامنے اپنی ہی ساخت کا آئینہ اٹھائے رہتی ہے۔ کیا ادب، خصوصاً آج کے عہد میں، زبان کی شرائط کو ایک اور زبان کی تعمیر میں استعمال نہیں کرتا ہے؟[۱۱]

۲. معنی کی سطحیں(Levels of Meaning)

لسانیات نے ابتدا ہی سے بیانیہ کے ساختیاتی تجزیے کا تصور فراہم کیا جو ان معنوں میں حتمی ہے کہ اس نے ہر قسم کے معنیاتی نظام کے لیے ضروری اجزا کی نشاندہی کی، یعنی ان کی تنظیم کا تصور دیا۔ لسانیات نے ہمیں یہ بھی سمجھنا سکھایا کہ کوئی بیانیہ کسی سلسلۂ قضایا سے کس طرح مختلف ہے، اور ساتھ ہی ان ڈھیر سارے عناصر کی زمرہ بندی کا موقع بھی فراہم کیا جن سے بیانیہ تشکیل پاتا ہے۔ اس تصور کو 'روئداد کی سطح' (level of description) کا نام دیا جا سکتا ہے۔[۱۲]

لسانیات کے اعتبار سے، جملے کی صراحت کئی سطحوں پر کی جا سکتی ہے (صوتی، صوتیاتی، قواعدِ زبان اور سیاقِ متن وغیرہ کی سطح پر) اور یہ سطحیں آپس میں فوقی تدریجیت (hierarchical) رشتہ رکھتی ہیں۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ اگر ہر ایک سطح کی اپنی علاحدہ اکائیاں (units) اور ان کے تلازمات (correlations) ہوں اور اس طرح ایک آزاد روئداد کا بیان لازمی ہو جائے تو بھی کوئی سطح آزادانہ طور پر کوئی معنی پیدا کرنے کی اہل نہیں ہوتی۔ کسی مخصوص سطح سے تعلق رکھنے والی اکائی سے اس وقت تک کوئی معنی برآمد نہیں ہوتے جب تک کہ وہ اعلیٰ تر سطح کی کسی اکائی کے ساتھ مربوط نہ ہو۔ کسی صوتیہ یا فونیم (Phonem) کی ہم وضاحت تو کر سکتے ہیں لیکن اس فونیم کے بجائے خود کوئی معنی نہیں ہوتے۔ معنی پیدا کرنے میں یہ اسی وقت معاون ہوگا جب یہ کسی لفظ کے ساتھ مربوط ہو۔ اسی طرح لفظ کے لیے بھی لازم ہے کہ وہ جملے کے ساتھ مربوط ہو۔[۱۳] سطحات کا یہ نظریہ (جو بین وینیستے / Benveniste نے پیش کیا) دو قسم کے رشتے یا رابطے بیان کرتا ہے: تقسیمی (distributional) اور انضمامی (integrational)۔ تقسیمی رشتے وہ ہیں جب روابط ایک ہی سطح پر واقع ہوں اور انضمامی اس صورت میں جب یہ روابط ایک سطح سے دوسری سطح میں پیوست ہوں۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ تقسیمی رشتے تنہا اپنے طور پر معنی پیدا کرنے کے اہل نہیں [ان کا دوسری

سطحوں میں ضم ہونا لازمی ہے]۔ چنانچہ ساختیاتی تجزیہ کرنے کے لیے ضروری ہے کہ پہلے روئداد کی مختلف سطحوں کی نشان دہی کرلی جائے اور پھر ان کو فوقی تدریج کے (انضمامی) تناظر میں رکھ لیا جائے۔

یہی سطحیں کارروائیاں یا آپریشن (operations) ہیں۔[۱۴] چنانچہ یہ فطری بات ہے کہ لسانیات جیسے جیسے آگے بڑھے وہ ان کارروائیوں کو افزوں کرتی جائے۔ البتہ مربوط کلام کا تجزیہ کرنا ابھی تک صرف ابتدائی سطحوں پر ہی ممکن ہوسکا ہے۔ فنِ خطابت نے مربوط کلام کو اپنے طور پر روئداد کی کم از کم دو سطحیں فراہم کی تھیں: (۱) قرینہ (dispostion) اور (۲) خوش بیانی (elocution)۔[۱۵] لیوی اسٹراس نے اسطور (myth) کی ساخت کے تجزیے میں یہ نشان دہی کردی تھی کہ اسطوری مربوط کلام (mytheme) کی مشمولہ اکائیاں صرف اس لیے بامعنی بن پاتی ہیں کہ وہ مختلف گروہوں میں منقسم ہوتی ہیں اور یہ گروہ باہم مربوط ہوتے ہیں۔[۱۶] روسی ہئیت پرستوں کے امتیاز کا اتباع کرتے ہوئے زویتان تودوروف (Tzvetan Todorov) دو اہم سطحوں پر، جو بذاتِ خود ذیلی شاخوں میں تقسیم کی جاسکتی ہیں، کام کرنے کی تجویز رکھتا ہے: اول 'کہانی' (دلیل) جس میں منطقِ عمل (logic of action) اور کرداروں کی ترتیب (syntax of characters) موجود ہو، اور دوئم، 'مربوط کلام' (discourse) جس میں بیانیے سے متعلق تمام زمانے، کیفیاتِ فعل اور وجہِ فعل شامل ہوں۔[۱۷] بہر حال کوئی شخص کتنی بھی سطحوں کا مطالعہ کرنا چاہے، اور ان کی جو بھی تعریف متعین کی جائے، اس میں کوئی شک نہیں کہ بیانیہ ان سطحوں سے تشکیل پاتا ہے۔ بیانیہ کی تفہیم کے لیے صرف اتنا کافی نہیں کہ کہانی جیسے جیسے کھلتی جائے ہم اس کے پیچھے پیچھے چلتے جائیں، بلکہ اس کی مختلف منزلوں (storeys) کی تعمیر کو سمجھنا بھی ضروری ہوتا ہے، تاکہ بیانیہ 'دھاگے' کے افقی انسلاک کے ساتھ ساتھ ہم اس میں مضمر عمودی محور سے بھی روشناس ہوسکیں۔ بیانیے کی قرأت (یا سماعت) محض لفظ کے بعد لفظ کو پڑھتے یا سنتے جانے کا نام نہیں ہے، بلکہ یہ ایک سطح سے اگلی سطح تک پہنچنے کا نام بھی ہے۔ اس موقعے پر آپ مجھے ایک سبق آموز حکایت (apologue) کا ذکر کرنے کی اجازت دیں۔ پو (Adger Allen Poe) نے اپنی کہانی 'مسروقہ خط' (The Purloined Letter) میں تفتیش کی ناکامی کا ایک دقیق تجزیہ پیش کیا

ہے۔ پیرس پولس کا چیف کمشنر ایک خط کی تلاش کے لیے تفتیش کرتا ہے اور ناکام ہو جاتا ہے۔ پو بتاتا ہے کہ اس کی تفتیش 'اپنے اختصاص کے دائرے میں' ہر اعتبار سے مکمل تھی۔[۱۸] اس نے ہر جگہ ڈھونڈا؛ پولس تفتیش' کے ہر مرحلے کو آزمایا، لیکن خط کی تلاش میں، جو نمایاں جگہ پر ہونے کی وجہ سے مخفی رہا، یہ ضروری تھا کہ تلاش کے ایک مرحلے سے دوسرے مرحلے میں داخل ہوا جائے تا کہ خط چھپانے والے کے جواز میں، اس کے متبادل کے طور پر پولس کا جواز بھی پیش کیا جائے۔ بالکل اسی طرح افقی بیانیہ رشتوں میں کی گئی' تلاش' بھی ہر ممکن سطح پر مکمل ہو سکتی ہے، پھر بھی، کارگر ہونے کے لیے، اسے عمودی سطح پر بھی روبکار ہونا چاہیے۔ معنی بیانیے کے' آخر' میں نہیں ہوتے، بلکہ اس میں ایک سرے سے دوسرے سرے تک جاری و ساری رہتے ہیں۔ مسروقہ خط کی مانند وہ نمایاں ہوتے ہوئے بھی اوجھل رہتے ہیں۔ خط کی تلاش کی طرح یک رخی تفتیش سے معنی ہاتھ نہیں آتے۔

بیانیے کی صحیح صحیح سطحوں کے تعین کے لیے بڑے پیانے پر آزمائشی کوششیں درکار ہیں۔ آگے کی سطور میں جو مساعی تجویز کی جارہی ہیں ان کی حیثیت محض عارضی اور آزمائشی خاکے کی ہے اور ان کا امتیاز کافی حد تک خالص معلمانہ ہے۔ یہ مساعی ہمیں مختلف مسائل رسوالوں کی شناخت اور ان کی درجہ بندی کرنا سکھاتی ہیں، اور میرا خیال ہے کہ ابھی تک جو چند تجزیے ہوئے ہیں، ان سے یہ متصادم بھی نہیں ہیں۔[۱۹] ہماری تجویز یہ ہے کہ کسی بیانیہ تحریر میں روئداد کی تین سطحوں کو شناخت کیا جائے: پہلی سطح افعال یا کاموں (functions) کی ہے (جن معنوں میں یہ پراپ اور بریمنڈ کے یہاں استعمال ہوئی ہے)۔ دوسری سطح عمل یا کارکردگی (actions) کی ہے (ان معنوں میں جو گرائمس نے کردار بطور عمل کار (characters as actants) پر گفتگو کرتے ہوئے پیش کیے ہیں)، اور تیسری سطح بیانیہ (narration) کی ہے (یہ تقریباً وہی سطح ہے جو تودوروف کے ہاں مربوط کلام یا ڈسکورس کی ہے)۔ یہ تینوں سطحیں آپس میں ایک ارتقائی انضمام (progressive integration) کے ضابطے سے بندھی ہوئی ہیں: یعنی کوئی فعل یا کام اسی وقت بامعنی بنتا ہے جب وہ کسی عمل کار کی عمومی کارکردگی میں کوئی مقام رکھتا ہو، اور اس کے نتیجے میں وہ عمل اپنے حتمی معنی اس وجہ سے پاتا ہے کہ اس کو بیان کیا گیا ہے، یعنی اسے ایک ایسے مربوط کلام کے حوالے کر دیا گیا ہے جس کا اپنا ضابطہ ہے۔

II کام/فعل (Functions)

۱. اکائیوں کا تعین (The Determination of Units)

چونکہ نظام سے یہ مراد لی جاسکتی ہے کہ وہ معلوم طبقوں سے تعلق رکھنے والی اکائیوں کا آمیزہ ہوتا ہے اس لیے بیانیہ کو سمجھنے کے لیے پہلا کام ان اکائیوں کو منقسم کرنا اور بیانیہ ڈسکورس کے ایسے اجزا کا تعین کرنا ہوگا جن کو چند محدود طبقوں میں بانٹا جاسکے، دوسرے لفظوں میں کہہ سکتے ہیں کہ ہمیں بیانیہ کی مختصر ترین اکائیاں متعین کرنی ہوں گی۔

اوپر جو انضمامی (integrational) تصور پیش کیا گیا اس کی روشنی میں لیا جاسکتا ہے کہ اکائیوں کی خالص تقسیمی تعریف طے کرنا کافی نہیں ہوگا: ابتدا سے ہی معنی کو وہ معیار ماننا چاہیے جس سے اکائیوں کا تعین کیا جاسکتا ہے: کہانی کے کچھ اجزا اپنے فعلی کردار کے سبب اکائیاں بن جاتے ہیں — چنانچہ ان ابتدائی اکائیوں کو ہم ''افعال'' یا فنکشنز کا نام دے سکتے ہیں۔ روسی ہیئت پرستوں[20] کے زمانے سے ہی کہانی کے ایسے ہر جزو کو اکائی کو سمجھا جاتا رہا ہے جس کو تلازمے کے دورانیے (term of a correlation) کی صورت میں دیکھا جاسکے۔ کہہ سکتے ہیں کہ فعل کا جوہر وہ بیج ہے جو بیانیہ کی زمین میں بویا جاتا ہے، یہ ایک ایسے عنصر کا پودا اُگاتا ہے جو مستقبل میں پھل لائے گا — یا تو اسی سطح پر، یا پھر کہیں اور، کسی دوسری سطح پر۔ *Un Caeur Simple* میں فلابیر (Flaubert) جب اپنے قاری کو ایک جگہ یہ بتاتا ہے (وہ بھی بہ ظاہر کسی اصرار کے بغیر) کہ Pont-l' Eveque کے Sous Prefet کی بیٹیوں کے پاس ایک توتا تھا، تو اس بیان میں یہ اشارہ ملتا ہے کہ آئندہ دنوں میں یہ توتا Felicite کی زندگی میں اہم کردار ادا کرے گا۔ چنانچہ توتے کا یہ ذکر ہی اپنے آپ میں ایک فعل ہے، بیانیہ اکائی ہے (اس کی لسانیاتی صورت خواہ کچھ بھی نظر آئے)۔

کیا بیانیے میں ہر شے کا کوئی نہ کوئی کام ہوتا ہے، یعنی وہ فنکشنل ہوتی ہے؟ کیا اپنی لطیف ترین جزئیات سمیت ہر شے معنی رکھتی ہے؟ کیا بیانیے کو پوری طرح سے فعلی اکائیوں میں بانٹا جاسکتا ہے؟ جیسا کہ ہم ابھی دیکھیں گے کہ افعال بے شک کئی قسم کے ہوتے ہیں، اس کی وجہ یہ

ہے کہ ان کی باہمی نسبتیں بھی کئی قسم کی ہوتی ہیں۔ البتہ یہ حقیقت برقرار رہتی ہے کہ بیانیہ صرف اور صرف افعال سے بنتا ہے۔ اس میں شامل ہر شے، خواہ کم یا زیادہ، لیکن اہم ہوتی ہے۔ یہ فن کا اتنا معاملہ نہیں (راوی کے) جتنا ساخت کا معاملہ ہے۔ مربوط کلام کی اقلیم میں جن چیزوں کی نشاندہی کی جاتی ہے ان کی خوبی یہی ہے کہ وہ قابلِ نشاندہی ہیں۔ اگر اُس کی کوئی بات پوری طرح غیر اہم لگے، وہ ہر قسم کی فعلیت (functionality) میں مانع ہو، تو بھی اسے مجہول اور فضول قرار دے کر اس کے وجود کو تسلیم کیا جائے گا: یا تو ہر شے کے معنی ہوتے ہیں یا پھر کسی بھی شے کے کوئی معنی نہیں ہوتے۔ دوسرے الفاظ میں کہہ سکتے ہیں کہ فن میں شور (noise) جیسا کوئی فضول عنصر نہیں ہوتا (جیسا کہ اطلاعاتی تھیوری میں یہ لفظ مستعمل ہے)۔[۲۱] فن تو ایک ایسا خالص نظام ہے، جس میں کوئی اکائی فضول نہیں ہوتی [۲۲] ہو بھی نہیں سکتی، چاہے کہانی کی ایک سطح کو دوسری سطح سے منسلک کرنے والے دھاگے کتنے ہی طویل، ڈھیلے ڈھالے اور مہین کیوں نہ ہو۔[۲۳]

لسانیات کے نقطۂ نظر سے، ظاہر ہے کہ فعل مواد پر مشتمل اکائی ہے۔ 'کیا کہا گیا ہے' سے فعلی اکائی کی توضیح کی جا سکتی ہے، [۲۴] 'کس طرح کہا گیا ہے' سے نہیں۔ اس لازمی مدلول (signified) میں طرح طرح کے متعدد دوال (signifiers) ہوتے ہیں جن میں سے بعض بڑے پیچیدہ ہو سکتے ہیں۔ اگر یہ بتایا جائے کہ جیمس بونڈ نے (گولڈ فنگر میں) 'کوئی پچاس برس کے ایک آدمی کو دیکھا'، تو اس اطلاع میں بیک وقت دو فعل موجود ہیں جن پر الگ الگ نوعیت کا زور ڈالا گیا ہے۔ اوّل یہ کہ کسی کردار کی عمر اس کردار کی مخصوص روئداد کا حصہ ہے (یہ اطلاع بقیہ کہانی میں غیر اہم نہیں بلکہ غیر مرتکز اور موخر ہے)۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس جملے سے فوری طور پر یہ اشارہ ملتا ہے کہ بونڈ مستقبل کے اپنے اس مخالف سے واقف نہیں۔ چنانچہ اس اکائی میں بڑی مضبوط نسبت باہمی (خطرے کا اشارہ اور ساتھ ہی اس آدمی کی شناخت متعین کرنے کی ذمہ داری) موجود ہے۔ چنانچہ بنیادی بیانیہ اکائیاں متعین کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ زیرِ غور اجزا کی فعلی سرشت کو نظروں سے اوجھل نہ ہونے دیں اور پہلے سے یہ ماننے کو تیار رہیں کہ ضروری نہیں کہ یہ اجزا ان ہیئتوں کے ساتھ واقع ہوں جن کو ہم روایتاً بیانیہ ڈسکورس کے اجزا قبول کرتے رہے ہیں (مثلاً عمل / ایکشن، منظر، پیراگراف، مکالمے، داخلی خودکلامی وغیرہ)۔ یہ اجزا نفسیاتی زمروں کے ساتھ

(مثلاً برتاؤ کے اطوار، محسوسات، نیت، مقصد اور کرداروں کا جواز وغیرہ) کے ساتھ اس سے بھی کم میل کھائیں گے۔

اسی طرح چونکہ بیانیے کی زبان شستہ اور مربوط بولی کی زبان نہیں ہوتی — حالانکہ اکثر و بیشتر اسی شستگی کو اپنا وسیلہ بناتی ہے۔ اس لیے بیانیہ اکائیاں مواد کے معاملے میں لسانی اکائیوں سے خاصی آزاد ہوتی ہیں۔ فی الحقیقت وہ لسانی اکائیوں کے ساتھ بیک وقت وقوع پذیر ہو سکتی ہیں، لیکن صرف کبھی کبھی، اور وہ بھی کسی ترتیب و تنظیم کے بغیر۔ بعض اوقات افعال کی ترجمانی جملے سے بلند تر اکائیاں کرتی ہیں (مختلف طوالت کے جملوں سے لے کر پوری تحریر تک) — اور بعض اوقات جملے سے چھوٹی اکائیاں (مثلاً فقرہ، لفظ، اور لفظ میں بھی مخصوص ادبی عناصر وغیرہ)[۲۵] فعل کی ترجمان ہوتی ہیں۔ جب ہمیں یہ بتایا جاتا ہے کہ سیکریٹ سروس ہیڈ کوارٹر میں رات کی ڈیوٹی کے دوران فون بجا، ''بونڈ نے چار رسیوروں میں سے ایک رسیور اٹھایا'' تو لفظ 'چار' بذاتِ خود ایک فعلی اکائی بن جاتا ہے کیونکہ یہ کہانی کے ایک ضروری تصور (نہایت تکنیکی بیوروکریسی) کی جانب اشارہ کر رہا ہے۔ یہاں بیانیہ اکائی درحقیقت لسانی اکائی نہیں ہے بلکہ اس کی اہمیت اطلاقی ہے۔ (لسانی اعتبار سے لفظ 'چار' کے معنی کبھی بھی 'چار' نہیں ہوتے۔ اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ مخصوص فعلی اکائیاں کس طرح ڈسکورس کی ترتیب سے رابطہ توڑے بغیر جملے سے چھوٹی بھی ہو سکتی ہیں۔ ایسی اکائیاں جملے سے چھوٹی ہونے کے باوجود نہ صرف اس سے بعید تر ہو جاتی ہیں بلکہ تعبیر (denotation) سے بھی بعید ہو جاتی ہیں جو جملے کی ہی مانند لسانیات کا میدان ہے۔

۲. اکائیوں کے زمرے (Classes of Units)

ان فعلی اکائیوں کو بہرحال چند چھوٹے باضابطہ زمروں میں منقسم کر لینا چاہیے۔ اگر آپ یہ زمرہ بندی نفسِ مضمون کا سہارا لیے بغیر کریں (مثال کے طور پر نفسیاتی مواد وغیرہ) تو معنی کی مختلف سطحوں پر از سر نو غور کرنا ہوگا: بعض اکائیاں اپنی ہم سطح کے ساتھ مربوط ہوتی ہیں لیکن بعض کسی دوسری سطح سے نسبت قائم کیے بغیر مکمل نہیں ہوتیں۔ چنانچہ شروع میں ہی فعل یا فنکشن کے دو بنیادی زمرے — تقسیمی اور انضمامی — طے کر لینا ضروری ہو جاتے ہیں۔ اول الذکر پراپ کے بتائے ہوئے 'فنکشنز' یا افعال کے مطابق ہے جس کا احیا بریمنڈ (Bremond) وغیرہ نے کیا،

لیکن یہاں ہم اس پر قدرے تفصیل سے غور کرنا چاہتے ہیں۔ یہاں ہم صرف اسی زمرے (تقسیمی) کی اکائیوں کو افعال کا نام دیں گے (حالانکہ دوسری اکائیاں بھی کچھ کم فعال نہیں ہیں)۔ توماچیفسکی (Tomachevski) کے درجِ ذیل تجزیے کے بعد یہ ماڈل کلاسیکی حیثیت اختیار کر چکا ہے: بندوق کے خریدنے کی نسبت اس لمحے سے ہے جب وہ چلائی جائے گی (اور اگر وہ استعمال میں نہ لائی گئی تو پھر اس کا فعل ایک معینہ تامل میں تبدیل ہو جائے گا)۔ فون اٹھانے کی نسبت اس لمحے سے ہے جب اسے رکھا جائے گا؛ طوطے کا فیلی سائٹ کے گھر میں داخلہ، بھرائی والے اپی سوڈ اور اس کی پرستش وغیرہ سے منسوب ہے۔ اکائیوں کا دوسرا زمرہ (یعنی انضمامی) تمام تر اشاریوں (indices/ indicators) پر مشتمل ہوتا ہے (اپنے وسیع تر معنوں میں)[۲۶] اس صورت میں اکائی کسی تکمیلی اور متلازم عمل (action) سے رجوع نہیں کرتی بلکہ کم و بیش ایک غیر مرتکز تصور سے رجوع ہوتی ہے جو بہر حال کہانی کے لیے ضروری ہے: متعلقہ کرداروں کی شخصی خصوصیات، ان کی شناخت سے متعلق اطلاعات، 'فضا' کے تعلق سے مذکور ترقیمات وغیرہ۔ اب اکائی اور اس کے تلازمے (correlate) کے درمیان کا رشتہ تقسیمی نہیں رہتا (کئی اشاریے اکثر ایک ہی مدلول کی جانب اشارہ کرتے ہیں، اور مربوط کلام میں واقعات کی ترتیب اہم نہیں رہتی) بلکہ انضمامی ہو جاتا ہے۔ اشاریے (اشاریوں) سے کون سا مقصد پورا ہوتا ہے، یہ سمجھنے کے لیے آپ کو اعلیٰ تر سطح سے رجوع کرنا ہوگا (کردار کے اعمال یا بیان سے) کیونکہ اسی سطح پر پہنچ کر اشاریہ خود کو واضح کرتا ہے۔ جیمس بونڈ کے فون سے منسلک بہت سی لائنوں سے اس کے انتظامی اختیارات کا تو پتا چلتا ہے لیکن فون پر جواب دینے کے عمل کے نتیجے میں شروع ہونے والے سلسلہ ہائے عمل پر یہ تعداد کسی طرح اثر انداز نہیں ہوتی۔ کردار کی محض عمومی نوعیت کی سطح پر ہی اس کی اہمیت ہے (بونڈ کا تعلق اعلیٰ طبقے سے ہے)۔ چونکہ اشاریوں کی نسبتوں کا ارتکاز عمودی ہوتا ہے (اور رہا ہے) اس لیے وہ حقیقی معنیاتی اکائیاں (semantic units) ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ طے شدہ افعال (جو اپنی کارروائیوں -operations کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں) کے برخلاف اشاریے مدلول (signified) سے نسبت رکھتے ہیں 'کارروائیوں' سے نہیں۔ اشاریوں کا ضابطہ 'بلند تر' ہوتا ہے۔ بعض اوقات یہ ضابطہ واضح لفظوں سے ماورا محض ایک تصوری سچائی ہوتا ہے (ممکن ہے کہ کسی

کردار کے شخصی اوصاف لفظوں میں بیان نہ کیے جاسکیں پھر بھی بار بار ان کی اشاریہ بندی کی جاسکتی ہے)۔ یہ ضابطہ اصل میں ایک تصریفی ضابطہ (paradigmatic sanction) ہے، اس کے برعکس 'افعال' کا ضابطہ ہمیشہ 'آگے بڑھنا' ہوتا ہے جو ایک نحوی ضابطہ (syntagmatic sanction) ہے۔ [۲۷] درحقیقت افعال اور اشاریوں کے درمیان واقع فرق سے ایک اور کلاسیکی فرق واضح ہوتا ہے: وہ یہ ہے کہ افعال میں مجازی انسلاکات (metonymic relata) مضمر ہوتے ہیں اور اشاریوں میں استعاراتی (metaphoric) انسلاکات۔ اوّل الذکر عمل کے معنوں میں فعلی ہیں اور آخر الذکر اپنے وجود کے معنوں میں [۲۸]

اکائیوں کے ان دو بنیادی زمروں — افعال اور اشاریوں — سے بیانیوں کی ایک مخصوص زمرہ بندی کی جاسکتی ہے۔ بعض بیانیے غالب طور پر فعلی (functional) ہوتے ہیں (مثلاً مقبولِ عام کہانیاں) جبکہ بعض دوسرے بیانیے اغلباً اشاریاتی (indicial) ہوتے ہیں (مثلاً نفسیاتی ناول وغیرہ)۔ ان دو انتہاؤں کے بیچ ہم بہت سی ثالث ہیئتوں کا ایک پورا تناظر دیکھ سکتے ہیں جو اپنی خصوصیات اور اوصاف کو تاریخ، سماج اور اصناف سے اخذ کرتی ہیں۔ لیکن بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی۔ ان میں سے ہر ایک بنیادی زمرے میں، بیانیہ اکائی کے دو ذیلی زمرے آسانی سے متعین کیے جاسکتے ہیں۔ آیئے اب ہم فعل کے زمرے کی جانب لوٹیں۔ اس کی اکائیاں یکساں طور پر 'اہم' نہیں ہوتیں۔ ان میں سے بیانیے میں بعض کی حیثیت 'قبضوں' یا 'چولوں' جیسی ہوتی ہے، جبکہ دوسروں کی حیثیت اس بیانیہ خلا کو 'پُر کرنے والے' سے زیادہ نہیں جو 'چول والے افعال' کے درمیان موجود ہو۔ چلیے اوّل الذکر کو ہم بنیادی یا کارڈِنیل (cardinal) افعال (یعنی مرکزے، nuclei) کہہ لیں اور آخر الذکر کو ان کی امدادی سرشت کے سبب غیر مبدّل عامل (catalysers) کہہ لیں۔ کسی فعل کو بنیادی کے زمرے میں رکھنے کے لیے ہمیں صرف یہ دیکھنا ہوگا کہ جس عمل کو حوالہ بنایا جارہا ہے کیا وہ کہانی کے تسلسل کو براہِ راست متاثر کرنے والے کسی متبادل عمل کا آغاز کرتا ہے (اسے برقرار رکھتا ہے یا اختتام کرتا ہے) یا نہیں۔ دوسرے لفظوں میں کہہ سکتے ہیں کہ یا تو یہ کوئی غیر یقینی صورتِ حال کا آغاز کرتا ہے یا اس کا خاتمہ کرتا ہے۔ اگر بیانیے کے کسی حصے میں ٹیلیفون کی گھنٹی بجتی ہے تو یہ امکان یکساں طور پر موجود ہو کہ جواب میں فون اٹھایا جائے یا نہ اٹھایا جائے۔ یہ عمل

(فون کو اٹھانا یا نہ اٹھانا) کہانی کو دو مختلف راستوں پر آگے بڑھائے گا۔ دوسری جانب دو بنیادی کاموں کے درمیان کچھ ذیلی تراقیم(subsidiary notations) نے کی گنجائش ہمیشہ موجود رہتی ہے جو کسی نہ کسی مرکزے کے اطراف میں، اس کی متبادل سرشت میں کوئی تبدیلی لائے بغیر، جمع رہتے ہیں: ''ٹیلی فون کی گھنٹی بجی'' اور ''بونڈ نے ریسیور اٹھایا'' کے درمیانی عرصے میں لاتعداد چھوٹے موٹے معاملات لائے جاسکتے ہیں یا روئدادیں بیان کی جاسکتی ہیں، مثلاً ''بونڈ نے میز کی جانب قدم بڑھائے، ٹیلی فون ہاتھ میں اٹھایا، اور سگریٹ رکھ دی۔'' یہ غیر مبدل عامل گوکہ ان معنوں میں فعلی ہیں کہ یہ مرکزے کے ساتھ نسبت قایم کرتے ہیں لیکن ان کی فعلیت (functionality) دھیمی، اکہری اور طفیلی (parasitic) ہے۔ یہ فعلیت خالص توقیتی (chronological) ہے (یعنی کہانی کے دوثانیوں کو علاحدہ کرتی ہے)، جبکہ دو بنیادی افعال کے درمیان کی دوہری فعلیت ایک توقیتی اور دوسری منطقی کی ہوتی ہے۔ غیر مبدل عاملوں کی حیثیات متواتر پیش آنے والی (consecutive) اکائیوں سے زیادہ نہیں، جبکہ بنیادی افعال متواتر بھی ہوتے ہیں اور منطقی طور پر مربوط (consequential) بھی۔ دراصل اب یہ مفروضہ زور پکڑ گیا ہے کہ اس تواتر اور منطقی ربط کے درمیان پھیلے ابہام میں ہی بیانیہ سرگرمی تلاش کرنی ہوگی۔ بیانیہ میں متن کو اب ''اس کے بعد کیا ہوا'' کے بجائے ''کس وجہ سے پیش آیا'' کے مطابق پڑھنا ہوگا۔ اس طرح استدلال کے ایک رائج مغالطے post hoc, ergo propter hoc [جس کی درسیات میں مذمت کی گئی ہے کیونکہ اس کے مطابق دلیل اس طرح دی جاتی ہے: ب واقعہ چونکہ واقعۂ الف کے بعد پیش آیا اس لیے اس کے پیش آنے کا سبب واقعۂ الف ہی ہے۔ یعنی واقعات کے تواتر میں کسی گذشتہ واقعے کو آئندہ واقعے کا سبب سمجھ لیا جاتا ہے] کو منظم طور پر بیانیہ پر منطبق کیا جاسکے گا۔ یہ مغالطہ Destiny کا بھی اصول یا ماٹو ہوسکتا ہے جس کی ''زبان'' بہرحال بیانیہ میں اظہار پاتی ہے۔ علاوہ ازیں منطق اور عصریت (temporality) کی یہ ''دوربینی'' بنیادی افعال کے فریم ورک کے ذریعے حاصل کی جاتی ہے۔ پہلی نظر میں یہ افعال خاصے غیر اہم لگ سکتے ہیں لیکن جو شے انھیں اہم بناتی ہے وہ ان کا نظروں میں آنا نہیں (اپنی اہمیت، ضخامت، غیر معمولی فطرت یا پھر کسی معلنہ عمل کے ذریعے)، بلکہ مضمر خطرات/رسک کے سبب وہ اہم ہوتے ہیں۔

بیانیہ کے بنیادی افعال دراصل خطروں سے معمور وقفے ہیں۔ انفصالی الفاظ یا dispatchers کے درمیان غیر مبدل عامل احساسِ تحفظ اور راحت کے در کھولتے ہیں۔ لیکن 'آرام' کے یہ وقفے فضول نہیں ہوتے۔ اس امر پر اصرار ضروری ہے کہ غیر مبدل عامل کہانی کے نقطۂ نظر سے فعال رہتا ہے، حاشیے پر ہی سہی۔ اگر یہ قطعی فضول ہوتا (اپنے مرکزے کی نسبت سے) تو بھی یہ پیغام کے نظام کفایت میں شامل ہوتا، لیکن یہ فضول نہیں ہوتا۔ کبھی کوئی مخصوص ترقیم رتحریر قابلِ توسیع محسوس ہو سکتی ہے تاہم اس میں استدلالی (discursive) فعل بھی مضمر ہوتا ہے: یہ فعل تعجیل کرتا ہے، تاخیر کرتا ہے، مربوط کلام کی رفتار کو تیز کرتا ہے، تلخیص کرتا ہے، پیش بینی کرتا ہے، اور بعض اوقات قاری کو الجھاتا بھی ہے۔ [29] جو کچھ مرقوم ہے وہ چونکہ ہمیشہ اپنی ناگزیریت کا احساس کراتا رہتا ہے اس لیے غیر مبدل عامل بھی مربوط کلام کے معنیاتی تناؤ کو مسلسل سرگرمِ عمل رکھتا ہے، اور ہمیشہ بتاتا رہتا ہے کہ معنی تھے اور معنی رہیں گے۔ چنانچہ حتمی تجزیے کے طور پر کہا جا سکتا ہے کہ غیر مبدل عامل کا ایک مستقل کام جسے یاکبسن کی اصطلاح میں دوستانہ رسمی کام (phatic) کہا جا سکتا ہے [30] —راوی اور قاری کے درمیان رابطہ قائم رکھنا ہے۔ مختصر یہ کہ جس طرح کہانی میں تبدیلی لائے بغیر اس کے مرکزے کو کوئی نہیں نکال سکتا اسی طرح نظامِ کلام میں تبدیلی لائے بغیر کوئی اس کے غیر مبدل عامل کو بھی نہیں نکال سکتا۔

جہاں تک بیانیہ اکائیوں کے دوسرے زمرے (اشاریوں) کا تعلق ہے (جو ایک انضمامی زمرہ ہے) تو اس کی مشمولہ اکائیوں کی قدرِ مشترک یہ ہے کہ یہ اکائیاں کسی ایک ہی سطح پر مکمل ہو جاتی ہیں یعنی یا تو کردار کی سطح پر یا پھر بیانیوں کی۔ اس طرح یہ اکائیاں پیرامیٹریکل (parametrical) (یعنی بذاتِ خود مستقل لیکن دوسری صورتوں میں تبدیل ہونے والی) نسبت کا حصہ ہوتی ہیں۔ [31] عمل کا دوسرا مرحلہ، اپنی مضمر سرشت کے سبب، مسلسل فعلی رہتا ہے، اور قصے کی کسی کڑی پر، کردار پر یا پوری تخلیق پر اثر انداز ہوتا ہے۔ البتہ اشاریہ ہائے خاص کے درمیان فرق کیا جا سکتا ہے جس کی بنیاد شخصی اوصاف، کسی احساس یا ایک مخصوص فضا (مثلاً شک وشبہ کی)، یا فلسفے پر ہوگی یا پھر بعض اطلاعات فراہم کر کے زمان ومکان کے مخصوص عناصر کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ یہ کہہ کر کہ بونڈ کے دفتر کی کھڑکی سے گھومتے گھراتے بادلوں کو دیکھا جا سکتا ہے؛ جنھوں

ے چاند کو دھندلا دیا ہے، دراصل موسمِ گرما کی ایک طوفانی رات کا اشارہ دیا جا رہا ہے۔ اس سے
نتیجہ بھی اخذ کرنا ہوگا کہ یہ جملہ گمبھیر اور کلفتوں بھری فضا والے ایسے عمل کا اشاریہ ہے جس سے
قاری ابھی ناواقف ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ اشاریوں میں ان کے مدلول سدا مضمر رہتے ہیں جبکہ
خبریوں (informants) میں، کم از کم کہانی کی سطح تک تو ضرور، ایسا نہیں ہوتا۔ ان کی حیثیت
خالص ڈاٹا کی ہے جو مفید مطلب معلومات حسب موقع فراہم کرتے رہتے ہیں۔ اشاریوں میں
رمز کشائی اور نتیجہ خیزی کی سرگرمی شامل ہوتی ہے، بیانیہ کے کسی کردار یا ماحول کو قاری کو سمجھنا پڑتا
ہے، جبکہ خبریہ صرف تیار معلومات فراہم کرتا ہے۔ غیر مبدل عامل کی طرح ان کی بھی فعلیت کمزور
ہے لیکن بہرحال وہ فعلی ہوتے ہیں۔ بقیہ کہانی کے مقابلے میں خبریہ کا 'سپاٹ پن' (مثلاً کسی کردار
کی صحیح عمر کا بیان) مدلول کی حقیقت کو استناد بخشتا ہے تاکہ فکشن ایک حقیقی دنیا میں جڑ پکڑ سکے۔ خبریہ
ایک حقیقت پسند عامل ہوتا ہے اور اسی حد تک ناقابلِ تردید فعلیت کا مالک — بے شک یہ فعلیت
کہانی کی سطح پر نہیں ہوتی لیکن نظامِ کلام کی سطح پر ضرور ہوتی ہے۔[۳۲]

مرکزے اور غیر مبدل عامل، اشاریے اور خبریے (واضح ہو کہ ناموں کی کوئی اہمیت نہیں) وہ
بنیادی زمرے معلوم ہوتے ہیں جن میں فعلی سطح کی اکائیوں کو تقسیم کیا جاتا ہے۔ اس زمرہ بندی
میں دو باتیں غور طلب ہیں: اول یہ کہ ایک وقت میں ایک اکائی دو مختلف زمروں میں شامل ہو سکتی
ہے: مثلاً (ایئرپورٹ لاؤنج میں) وھسکی پینا وہ عمل ہے جو 'انتظار' کی خصوصی ترسیم کا غیر مبدل
عامل بھی ہو سکتا ہے اور ساتھ ہی ایک مخصوص ماحول کا اشاریہ بھی (مثلاً ماڈرن ہونا، آرام کرنا،
یادیں تازہ کرنا وغیرہ)۔ بہ الفاظِ دیگر، بعض اکائیاں دراصل ملی جلی اکائیاں بھی ہو سکتی ہیں۔ اس
وجہ سے بیانیہ کی معیشت رنظام میں امکانات کی ایک وسیع دنیا سامنے آجاتی ہے۔ ناول 'گولڈ فنگر'
میں کسی دشمن کے کمرے کی تلاشی لینے کے لیے بونڈ اپنے ایک معاون سے ماسٹر چابی حاصل کرتا
ہے۔ ناول کی یہ ترقیم واضح طور پر ایک بنیادی فعل ہے، لیکن اسی ناول پر مبنی فلم میں یہ حصہ بدل دیا
گیا ہے۔ اس میں بونڈ ہنس کر گھریلو خادمہ کے ہاتھ میں سے چابیوں کا گچھا اچک لیتا ہے اور
خادمہ بھی معترض نہیں ہوتی۔ فلم کی یہ ترسیم صرف فعلیہ نہیں رہی بلکہ اشاریاتی بھی بن گئی ہے کیونکہ
اس میں بونڈ کی شخصیت کی طرف اشارہ ہے (بونڈ کے دلفریب اور پرکشش اطوار اور عورتوں کے

سلسلے میں اس کی فتوحات یاد کریں)۔ دوسری قابلِ غور بات یہ ہے (اس موضوع پر مزید باتیں بعد میں ہوں گی) کہ مذکورہ چاروں زمروں کو ایک اور انداز سے تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اتفاق سے یہ ماڈل لسانیات سے زیادہ قربت رکھتا ہے۔ غیر مبدل عامل، اشاریے اور خبریے دراصل ایک یکساں مشترکہ وصف کے حامل ہوتے ہیں: وہ یہ ہے کہ مرکزوں کے ساتھ اپنی نسبت کے معاملے میں ان کی حیثیت توسیعات (expansions) کی ہے۔ مرکزے (جیسا کہ ہم آگے دیکھیں گے) چند اصطلاحوں کا ایک محدود مجموعہ ہوتے ہیں، ان پر منطق کی حکمرانی ہوتی ہے، اور یہ بیک وقت ضروری بھی ہوتے ہیں اور مکتفی بھی۔ جب یہ فریم ورک تیار ہو جاتا ہے تو دوسری اکائیاں عمل افزائش (prolifiration) کے مطابق حسبِ ضرورت اس کی وسیع کرتی ہیں جس کی کوئی اصولی حدود نہیں ہوتیں۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ جملے کے معاملے میں بھی یہی ہوتا ہے کہ وہ سادہ قضیوں سے مل کر بنتا ہے لیکن بے شمار باتوں کی تکرار، حشو و زوائد اور پیچ و خم وغیرہ سے پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ جملے ہی کی طرح بیانیہ میں بھی بہت سے غیر مبدل عامل ہو سکتے ہیں۔ ملارمے (Mallarme) نے اس طرح کی ساخت کو اتنی اہمیت دی کہ اسی سانچے میں اس نے اپنی نظم Jamais un coup de des بُنی کی جو اپنی 'گانٹھوں، پھندوں، مرکزی اور حاشیے کے الفاظ' وغیرہ کے سبب کسی بھی زبان کے ہر بیانیہ کی نمائندہ تسلیم کی جا سکتی ہے۔

۳. فعلی ترتیب (Functional Syntax)

مختلف اکائیاں کسی نحوی جزو (syntagm) کے ساتھ، کون سی 'گرامر' یا قواعد کے مطابق اور کس طرح مربوط ہو جاتی ہیں؟ نیز ان کا مرکب بنانے والے کسی فعلی نظام کے کیا اصول ہوتے ہیں؟ دراصل خبریے اور اشاریے آسانی سے باہم مرکب ہو سکتے ہیں: مثلاً کوئی پورٹریٹ جس میں کردار کی معاشرتی حیثیت اور شخصی اوصاف بہ آسانی ساتھ ساتھ دکھائے گئے ہوں۔ اسی طرح غیر مبدل عامل اور مرکزے تکویث (implication) کے ایک براہِ راست سہل رشتے سے باہم منسلک ہوتے ہیں: جہاں کہیں غیر مبدل عامل ہے وہاں ایسا بنیادی فعل بھی لازماً مضمر ہوتا ہے جس سے وہ منسلک ہو سکتا ہو لیکن اس کے برعکس بنیادی فعل اس غیر مبدل عامل سے منسلک نہ ہوتا ہو۔ جہاں تک بنیادی افعال کا تعلق ہے وہ باہم ایک رشتۂ وحدت میں مربوط ہوتے ہیں: یعنی جہاں بنیادی

فعل ہوگا وہاں اور بھی ایسے افعال ہوں گے، اور یہ سب ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہوں گے۔ یہ رشتہ ہماری مزید توجہ کا طالب ہے: اول اس لیے کہ یہ بیانیہ کے فریم ورک کی تعریف متعین کرتا ہے (توسیعات کی حیثیت اختیاری ہے، وہ ہٹائے جاسکتے ہیں لیکن مرکزے نہیں ہٹائے جاسکتے)۔ دوئم اس لیے کہ یہ رشتہ ان محققین کے لیے غور وفکر کا موضوع ہے جو بیانیہ کی ساخت متعین کرنے کے کوشاں ہیں۔

پہلے بھی یہ بتایا جاچکا ہے کہ اپنی ساخت کے سبب بیانیہ تواتر اور منطقی نتیجہ خیزی کے مابین ابہام برقرار رکھنے کی جانب مائل ہوتا ہے — یعنی وقت اور منطق کے مابین۔ یہ ابہام ہر بیانیہ ترتیب کا مرکزی مسئلہ ہوتا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ بیانیے کے زمانی تواتر کے پیچھے کیا کوئی غیر زمانی منطق پوشیدہ ہے؟ اس سوال پر محققین میں کچھ عرصہ پہلے تک اختلاف رائے تھا۔ پراپ (جس کے لوک کہانی کے تجزیاتی مطالعے نے اس کام کی راہ ہموار کی جو آج تک جاری وساری ہے) توقیتی نظام کی لاتخفیفیت (irreducibility of chronological order) کے تصور پر پورا یقین رکھتے ہیں۔ وہ 'وقت' کو ایک حقیقت کے طور پر دیکھتے ہیں اور اسی وجہ سے اس بات کے قائل ہیں کہ کہانی کی جڑیں اپنے زمانے میں پیوست ہونی چاہئیں۔ جب کہ ارسطو نے المیہ (جو وحدتِ عمل سے معروف ہے) اور تاریخی بیانیہ (جو تکثیرِ عمل اور وحدتِ زمانی سے معروف ہے) کا موازنہ کرتے ہوئے توقیتی نظام پر منطقی نظام کو فوقیت دی تھی۔ [۳۳] یہی کام جدید دور کے محققین نے بھی کیا ہے۔ (لیوی اسٹراس، گریمس، بریمنڈ اور تودوروف)۔ یہ سب کے سب لیوی اسٹراس کے اس قول کے مقتدی معلوم ہوتے ہیں (گو کہ دوسرے نکات پر وہ باہم اختلاف بھی رکھتے ہیں) کہ ''توقیتی نظام کا سلسلہ غیر زمانی سانچے میں مدغم ہوجاتا ہے۔'' [۳۴] آج کے دور میں تجزیہ بیانیہ تسلسل کی ردتوقیت (dechronologize) اور اس کی باز منطق (relogicize) کی جانب مائل ہے، یعنی اس صورت حال پر انحصار کرتا ہے جسے ملارمے نے فرانسیسی زبان کے تعلق سے 'منطق کے اساسی کڑاکے' (the primitive thunderbolts of logic) سے تعبیر کیا تھا۔ [۳۵] بلکہ زیادہ مناسب الفاظ میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ ہمارا کام توقیتی ابہام کی ساختیاتی روداد پیش کرنا ہے (کم از کم ایسی ہماری خواہش ہے)؛ یہ کام بیانیہ منطق کا ہے کہ وہ بیانیہ وقت کی توجیہہ کرے۔

دوسری طرح سے یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ زمانیت رعصریت (temporality) بیانیہ (نظامِ کلام)
کا محض ایک ساختیاتی زمرہ ہے، بالکل اسی طرح جیسے زبان میں عصریت محض ایک نظام کے طور پر
وجود رکھتی ہے۔ بیانیہ کے نقطۂ نظر سے جس کو ہم وقت کا نام دیتے ہیں اس کا کوئی وجود نہیں ہوتا، یا
محض فعلی طور پر ہی اس کا وجود ہوتا ہے۔ نشانیاتی نظام (semiotic sytem) کے ایک عنصر کے
طور پر۔ صاف صاف کہا جائے تو وقت یا زمانے کا تعلق مربوط کلام سے نہیں بلکہ اس کے خارجی
حوالے (referent) سے ہے۔ بیانیہ اور زبان دونوں ہی صرف نشانیاتی زمانے کا وقوف رکھتے
ہیں، جبکہ 'حقیقی' زمانہ محض حوالہ جاتی ابہام ہے جسے پراپ کی کمنٹری میں 'حقیقت پسندانہ' دکھایا
گیا ہے۔ ساختیاتی تجزیے میں بھی اس کو اسی طرح سے برتنا چاہیے۔[۳۶]

تب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ کون سی منطق ہے جو بیانیہ کے بنیادی افعال میں کارفرما ہوتی
ہے؟ دراصل اس تحقیقی مضمون کا مقصد اسی منطق کا تعین کرنا ہے اور اب تک یہی بحث و تمحیص کا
مرکز بھی رہی ہے۔ اے. جے. گرائمس، کلاڈ بریمنڈ اور زویتان تودوروف کی تحریروں کا حوالہ
یہاں دیا جا سکتا ہے جو Communications, 8 میں شائع ہوئیں۔ ان میں افعال کی منطق پر
بات کی گئی ہے۔ تودوروف کے مضمون سے تحقیق کی تین بنیادی سمتوں کا اشارہ ملتا ہے۔ اس کے
مطابق پہلی سمت (جو بریمنڈ نے پیش کی) اپنی اپروچ میں منطقی طور پر زیادہ درست ہے۔ اس کا
مقصد بیانیوں میں مستعمل انسانی برتاؤ ررویوں کی ترتیب کو ازسرِ نو تشکیل دینا ہے، اُس 'اختیار
انتخاب' (choices) کی کڑیوں کی بازیافت کرنا ہے جو کہانی کے ہر موڑ پر ہر کردار کے سامنے لامحالہ
آتی ہیں[۳۷] اور اس طرح سے اُس منطق کو روشنی میں لانا ہے جس کو مستعد منطق (energetic
logic)[۳۸] اس سبب سے کہا جا سکتا ہے کہ یہ کردار کو اسی لمحے اپنی گرفت میں لے لیتی ہے جب
وہ اپنے لیے کسی عمل کا انتخاب کرتا ہے۔ دوسرا ماڈل لسانی ہے (لیوی اسٹراس اور یاکبسن کا)۔ اس
کی بنیادی توجہ افعال میں موجود تصریفی تخالف ((paradigmatic oppositions) کو اجاگر کرنا
ہے جو، یاکبسن کی پیش کردہ 'شعریئے' (Poetic)[۳۹] کی تعریف کے مطابق، بیانیے کے آگے
بڑھنے کے ساتھ ساتھ وسعت پذیر ہوتے رہتے ہیں (گرائمس کی بعد کی تحریروں میں افعال کے
تئیں اس کی تصریفی اپروچ پایۂ تکمیل کو پہنچی[۴۰])۔ تیسری سمت (جس کی خاکہ بندی تودوروف نے

کی) ان معنوں میں ذرا مختلف ہے کہ یہ تجزیے کو 'عمل' (action) کی سطح پر لا کر دیکھتی ہے (یعنی کرداروں کے عمل کی سطح پر)۔ اس میں بھی ایسے اصول وضع کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو بیانیہ کے بنیادی خبریہ حصوں (predicates) کو جوڑتے، ان میں تنوع پیدا کرتے اور انھیں بدلتے ہیں۔

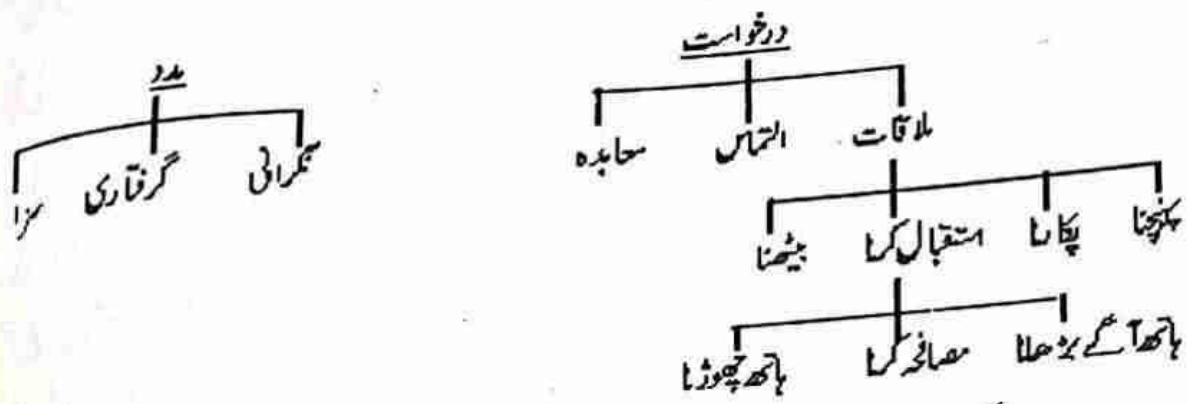
ان عملی مفروضوں میں کسی ایک کے انتخاب کا سوال پیدا نہیں ہوتا کیونکہ ان میں رشتہ باہمی مسابقت کا نہیں ہے بلکہ یہ تینوں متوازی نظریے ہیں۔ یہ ایسے تصورات ہیں جو ابھی تشریح و توضیح کے عمل سے گزر رہے ہیں۔ واحد نقطہ جس پر ہم چند تکمیلی مشاہدات پیش کرنے کی جسارت کر سکتے ہیں، تجزیے کی جہات سے متعلق ہے۔ اگر ہم اشاریوں، خبریوں اور غیر مبدل عاملوں کو چھوڑ دیں تو بھی بیانیہ میں (خصوصاً اگر یہ ناول ہے، کہانی نہیں) ایک بڑی تعداد بنیادی افعال کی ہوتی ہے۔ ان میں سے بہت سے بنیادی افعال ان مذکورہ بالا تجزیوں کے ذیل میں نہیں آسکتے جواب تک بیانیہ کے بیشتر دلائل (articulations) کے ساتھ معاملت کرتے رہے ہیں۔ البتہ قدرے تفصیلی روئداد کی خاطر ایسا اہتمام ضرور کیا جانا چاہیے جس میں اقل ترین اجزا سمیت تمام بیانیہ اکائیوں کی توجیہہ ممکن ہو سکے۔ ہمیں یاد رکھانا ہوگا کہ بنیادی افعال اپنی 'اہمیت' سے طے نہیں ہوتے بلکہ اپنی دوہری تلویث اور پیوستگی کی سرشت سے متعین ہوتے ہیں۔ کسی ٹیلی فون کال میں، وہ خواہ کتنی ہی غیر ضروری کیوں نہ لگے، کئی بنیادی افعال شامل ہوتے ہیں (گھنٹی کا بجنا، فون اٹھانا، بولنا، فون رکھنا وغیرہ)، لیکن دوسری جانب یہ بات بھی ضروری ہے کہ ٹیلی فون کال کا یہ عمل مجموعی طور پر ایک سلسلۂ تلویث کے وسیلے سے واقعے یا کہانی کے وسیع تر استدلال میں پیوست ہو۔ بیانیہ کا یہ فعلی اہتمام بڑا وسیع ہوتا ہے اور مختلف فعلی نشریوں (relays) پر مشتمل ایک ایسا نظام نافذ کرتا ہے جس کی بنیادی اکائی افعال کے ایک چھوٹے سے مجموعے کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ افعال کے اس چھوٹے مجموعے کو ہم (بریمنڈ کی اصطلاح میں) کڑی یا سیکونس (sequence) کا نام دیں گے۔

کڑی مرکزوں کا ایک ایسا منطقی سلسلہ ہوتی ہے جس کے ذریعے وہ رشتۂ وحدت میں باہم منسلک ہوتے ہیں۔ اس کڑی کی ابتدا وہاں سے ہوتی ہے جہاں اس کی کوئی اصطلاح خود سے پہلے اپنی جیسی کسی دوسری اصطلاح کے ساتھ مربوط نہ ہو، اور اس کا خاتمہ اس وقت ہوتا ہے جب اس کی کوئی اصطلاح اپنے بعد کی کسی اصطلاح سے ربط نہ رکھے۔ ایک چھوٹی سی مثال سے اس کی

وضاحت کی جاسکتی ہے۔ ظاہر ہے کہ شراب کا آرڈر دینا، اسے لینا، پینا اور اس کی قیمت ادا کرنا جیسے متواتر افعال کو ایک بند کڑی کہا جا سکتا ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں کہ شراب کا آرڈر دینے سے پہلے یا قیمت ادا کرنے کے بعد اس سلسلے سے وابستہ کوئی اور بات کہی جاسکے۔ کوئی دوسری بات کہنے کے لیے افعال کے اُس یکساں مجموعے کی بات چھوڑنی ہوگی جسے ''شراب پینا'' کا نام دیا جاسکتا ہے۔ ہر کڑی کو ہمیشہ ہی کوئی نہ کوئی نام دیا جا سکتا ہے۔ اوک کہانی کے اہم افعال کا تعین کرتے وقت پراپ اور پھر بعد میں بریمنڈ نے ان کو نام دینے میں زیادہ سہولت محسوس کی (مثلاً، فریب، بے وفائی، جدوجہد، معاہدہ، جنسی ترغیب وغیرہ)۔ معمولی قسم کی کڑیوں کو بھی، جن کو ہم چھوٹی کڑیاں (micro-sequences) کہیں گے، نام دینا یکساں طور پر ضروری ہے۔ انھی سے مل کر اکثر کہانی کا نازک ترین تانابانا تیار ہوتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کڑیوں کو نام دینے کا کام کیا صرف تجزیہ کار ہی سے مختص ہے؟ دوسرے لفظوں میں، کیا وہ نام خالص ورائے لسان (metalinguistic) ہوتے ہیں؟ بے شک ایسا ہی ہے کیونکہ یہ نام بیانیہ کے ضابطے کے ساتھ معاملت کرتے ہیں۔ لیکن ساتھ ہی یہ تصور بھی کیا جاسکتا ہے کہ ہم اسے بیک وقت قاری (یا سامع) کی داخلی ماورازبان (metalanguage) کا حصہ بنا رہے ہیں کیونکہ اس کا ذہن اعمال کے منطقی تواتر کو ایک فرضی کُل کی صورت میں دیکھ سکتا ہے: پڑھنے کا مطلب ہے اسے نام دینا؛ لیکن سننے میں زبان کا نہ صرف ادراک کیا جاتا ہے بلکہ اس کو وضع بھی کیا جاتا ہے۔ کڑیوں کے عنوانات ترجمہ مشینوں کے ان غلافی الفاظ (cover words) کی طرح ہوتے ہیں جن میں لفظوں کے متنوع معنی اور ان کی نزاکتوں کی بھی کافی حد تک شمولیت ہوتی ہے۔ ہمارے اندر موجود بیانیہ زبان اس قسم کے ضروری موضوعات کو عنوان دینے کے لیے تیار رہتی ہے۔ وہ خود مکتفی منطق جس سے کڑی کی تشکیل ہوتی ہے، اپنے نام کا جزوِ لاینفک ہوتی ہے: مثلاً کوئی فعل جس سے جنسی ترغیب کا عمل شروع ہوتا ہے پہلے لمحے سے ہی (نام سے پیدا ہونے والے تصور کے سبب)، جنسی ترغیب کے اس پورے عمل کو مسلط کر دیتا ہے جسے ہم نے تمام ان بیانیوں کے ذریعے سمجھا ہے، جنھوں نے ہمارے اندر بیانیے کی زبان کی تشکیل کی ہے۔

تھوڑے سے مرکزوں سے مل کر بننے کے سبب (جن کو دراصل dispatchers کہا جاسکتا

ہے) کوئی کڑی کتنی ہی کم اہم کیوں نہ ہو لگے، اس میں اندیشے/رسک کے لمحات سدا مضمر رہتے ہیں، اور انھی اندیشوں کے سبب کڑی تجزیے کی مستحق ہو جاتی ہے۔ یہ بات فضول سی لگ سکتی ہے کہ ایک منطقی تواتر کے ساتھ 'سگریٹ پیش کرنے' کے معمولی سے کام کو ہم کڑی کی صورت میں پیش کریں (جس میں سگریٹ پیش کرنا، قبول کرنا، سلگانا اور پینا شامل ہیں) لیکن ان میں سے ہر ایک مرحلے پر کردار کو انتخاب کا اختیار دیا گیا ہے۔ چنانچہ اسی سے اخذِ معنی کی 'آزادی' ممکن ہو پائی ہے۔ ڈیو پونٹ (جیمس بونڈ کا مستقبل کا پارٹنر) اپنے لائٹر سے اس کی سگریٹ جلانے کی پیش کش کرتا ہے، لیکن بونڈ قبول نہیں کرتا۔ اس گریز کے معنی یہ ہیں کہ وہ جبلی طور پر کسی فریب کے جال کا اندیشہ کر رہا ہے۔[42] اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ کڑی ایک ممکن حد تک ادھوری منطقی اکائی (threatened logical unit) ہوتی ہے؛ یہ اپنے مقامی سیاق کے دائرے میں جواز رکھتی ہے لیکن اس کی جڑیں ایک وسیع تر سیاق میں بھی پیوست ہوتی ہیں۔ اپنے افعال کے تعلق سے کڑی خود مکتفی ہوتی ہے، اور اسے ایک مخصوص نام دیا جاتا ہے، اس لیے وہ ایک ایسی نئی اکائی بن جاتی ہے جو کسی دوسری وسیع تر اکائی کے اندر ایک معمولی اصطلاح کی صورت میں بھی کام کرسکتی ہے۔ مثال کے طور پر ذرا اس مائکروسیکونس یا ذیلی کڑی کو دیکھیں: ''ہاتھ آگے بڑھانا، ہاتھ ملانا، ہاتھ چھوڑ دینا۔'' اس کے بعد یہ 'ملاقات' کے ایک عام سے فعل میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ ایک طرف تو یہ عمل ایک اشاریے کا رول اختیار کر لیتا ہے (ڈی پونٹ کا لجلجاپن اور بونڈ کی ناگواری)؛ دوسری طرف اگر کلی طور پر دیکھیں تو یہ فعل وسیع تر کڑی میں ایک اصطلاح بن جاتا ہے جسے ہم 'ملاقات' کا نام دے سکتے ہیں۔ اس کی دوسری اصطلاحیں (نزدیک پہنچنا، رکنا، پکارنا، استقبال کرنا، بیٹھنا) اپنے آپ میں ذیلی کڑیاں بن سکتی ہیں۔ اس طرح اقل ترین نقش سے لے کر وسیع تر افعال تک منتقلی کا ایک پورا نیٹ ورک بیانیے کی ساخت کرتا ہے۔ یہاں جو سوال درپیش ہے وہ دراصل فوقی تدریج (hierarchy) کا ہے جو فعلی سطح کے دائرے میں رہتی ہے۔ فعلی تجزیہ اسی وقت مکمل ہوسکتا ہے جب بیانیہ کو قدم بہ قدم پھیلایا جائے — مثلاً ڈیو پونٹ کی سگریٹ سے لے کر گولڈ فنگر کے ساتھ بونڈ کی معرکہ آرائی تک — ایک دھاگا دوسرے سے منسلک ہوتا جائے۔ اس طرح افعال کا اہرام اس کے بعد دوسری سطح تک پہنچتا جاتا ہے (عمل کی سطح تک)۔ اس کے علاوہ کڑیوں

کے اندرون میں ایک نحوی ترتیب، اور کڑیوں کے درمیان ایک اور نحوی ترتیب (منتقل ہونے والی) بیک وقت موجود ہوتی ہے جو انعال کو باہم منضبط کرتی ہیں۔ گولڈ فنگر کا پہلا اپی سوڈ ایک شجرے کی طرح یوں پیش کیا جاسکتا ہے:

یہ نمائندگی ظاہر ہے کہ تجزیاتی ہے۔ اس میں قاری اصطلاحوں کو تواتر کے ساتھ ایک قطار میں دیکھتا ہے لیکن خصوصی توجہ کی طالب بات یہ ہے کہ ایک کڑی میں مستعمل اصطلاحیں بہ آسانی دوسری کڑی میں پیوست کی جاسکتی ہیں۔ ایک کڑی کی تکمیل سے پہلے ہی آنے والی نئی کڑی کی ابتدائی اصطلاحیں متعارف کی جاسکتی ہیں۔ اس طرح کڑیاں پیوندکاری کے انداز میں آگے بڑھتی ہیں۔[۴۳] فعلی سطح پر بیانیہ کی ساخت مخلوط سی ان معنوں میں ہوتی ہے کہ بیانیہ اپنے مواد کو برقرار رکھتے ہوئے بیک وقت نیا مواد لیتا رہتا ہے۔ مواد کی ہم پیوستگی اچانک کسی ایسی جگہ رک بھی سکتی ہے یا اس میں رکاوٹ آسکتی ہے جہاں ایک واضح انقطاع ہو۔ لیکن یہ تبھی ممکن ہے جب یہ منقطع بلاک یا شجرے جن سے تحریر بنی ہے، عمل (کرداروں کے) کی بلند تر سطح پر کسی طرح بحال ہوجائیں۔ ناول 'گولڈ فنگر' فعلی طور پر خودمختار تین اپی سوڈوں پر مشتمل ہے۔ ان تینوں کے شجرے دومرتبہ باہم منسلک نہیں ہو پاتے۔ سوئمنگ پول کے اپی سوڈ اور فورٹ ناکس اپی سوڈ کے مابین کوئی تسلسلی رشتہ نہیں ہے لیکن ان میں عمل کارانہ سطح کا ایک رشتہ موجود ہے، یعنی ان میں کردار وہی رہتے ہیں (اور اسی وجہ سے ان کے باہمی رشتوں کی ساخت بھی وہی رہتی ہے)۔ اس ناول میں ہم رزمیہ رایپک کا انداز دیکھ سکتے ہیں (جو بہت سی اساطیر سے مل کر وحدت اختیار کرتا ہے)۔ رزمیہ ایسا ہی بیانیہ ہوتا ہے جس کے حصے فعلی سطح پر تو منقطع ہوتے ہیں لیکن عمل کاروں (کرداروں) کی سطح پر یہ مربوط رہتا ہے۔ (یہ وصف آپ اوڈیسی اور بریخت کے

ڈراموں میں بھی دیکھ سکتے ہیں)۔اس طرح افعال کی سطح (level of functions)(جس میں بیانیہ مجموعے کے بیشتر اجزا شامل ہوتے ہیں) کے اوپر ایک اعلیٰ تر سطح، یعنی اعمال کی سطح (level of actions) ہونی چاہیے، جس سے پہلی سطح کی اکائیاں بتدریج اپنے معنی اخذ کرتی ہیں۔

III کارکردگی راعمال (Actions)

۱. کرداروں کی ساختیاتی حیثیت کی جانب

(Towards a sturctural status of characters)

ارسطو کی 'شعریات' میں کردار کا تصور ثانوی ہے اور وہ پلاٹ رایکشن (عمل) کا پوری طرح سے محکوم ہے۔ارسطو کے مطابق کرداروں کے بغیر بھی ایکشن ممکن ہے لیکن کوئی کردار ایکشن کے بغیر نہیں ہو سکتا۔ یہ نظریہ کلاسیکی نظریہ سازوں (مثلاً وازیس-Vossius) نے اختیار کیا۔ بعد میں کردار نے، جواب تک عمل کا عامل محض ایک نام تھا،[۴۴] ایک نفسیاتی صلابت حاصل کر لی اور وہ ایک فرد یا 'شخص' بن گیا۔ مختصر یہ کہ وہ ایک مکمل 'وجود' بن گیا، خواہ وہ کچھ بھی نہ کرے — بلکہ عمل کی ابتدا سے پہلے ہی اس کا وجود تسلیم کر لیا گیا۔[۴۵] اب کردار عمل کے محکوم نہیں رہ گئے بلکہ وہ شروع سے ہی نفسیاتی خوبیوں سے متصف نظر آنے لگے۔ یہ ایسے جوہر تھے جن کی ہم فہرست سازی تک کر سکتے ہیں، مثلاً بورژوا تھیئٹر کی 'کرداروں کے پارٹ' کی فہرست میں یہ اپنی خالص شکل میں نظر آتے ہیں (جیسے 'عشوہ انداز عورت'، 'شریف باپ' وغیرہ)۔ لیکن ساختیاتی تجزیے نے ابتدا ہی سے کردار کو ایک جوہر کے روپ میں دیکھنے سے اجتناب برتا ہے؛ درجہ بندی کے مقصد تک کے لیے بھی ایسا نہیں کیا گیا۔ توماچیفسکی تو کردار کو بیانیہ اہمیت تک دینے کا قائل نہیں، البتہ بعد میں اس نے اپنے نقطۂ نظر میں قدرے ترمیم کی۔ پراپ نے کرداروں کو اپنے تجزیوں سے پوری طرح باہر رکھنے کے بجائے ان کو ایسی نوعیات (typology) تک محدود کر دیا جو نفسیات پر نہیں بلکہ اُس وحدتِ عمل پر مبنی ہوتی ہے جو بیانیہ اس کے لیے طے کر دیتا ہے (مثلاً جادوگر، معاون، ولن وغیرہ)۔

پراپ کے بعد سے کردار نے ساختیاتی تجزیے کے سامنے ہمیشہ ایک ہی سوال کھڑا کیا

ہے۔ وہ یہ کہ ایک جانب تو کردار (آپ خواہ انھیں Dramatis Personae کہیں یا Actants) روئداد کا ایک ایسا ضروری اور اہم حصہ ہیں جس کے بغیر معمولی سا عمل بھی قابلِ فہم نہیں بن سکتا اور جس کی بنیاد پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ دنیا میں کوئی بھی بیانیہ 'کرداروں' کے بغیر یا کم از کم ان کے 'نمائندوں' کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتا۔[۲۶] دوسری جانب بہ حیثیت 'اشخاص' ان بے شمار نمائندوں کا نہ تو ذکر کیا جاتا ہے اور نہ ان کی درجہ بندی ہو سکتی ہے — خواہ ہم 'شخص' کا مطلب مخصوص اصناف تک محدود خالص تاریخی شکل میں لیں (جو بے شک ہمارے نزدیک سب سے زیادہ مشہور ہو)، جس صورت میں بیانیے کا ایسا بہت سا حصہ ہمیں اپنی بحث سے باہر رکھنا ہوگا جس میں نمائندے ہوں، اشخاص نہیں (مثلاً مقبولِ عام کہانیاں، جدید متون وغیرہ)۔ یا پھر ہم 'شخص' کو ایسی کارآمد توجیہہ سمجھیں جسے ہمارے عہد نے خالص بیانیہ نمائندوں پر مسلط کر دیا ہے۔ ساختیاتی تجزیے نے، جو کردار کو نفسیاتی خواص کے معنی دینے میں کوئی دل چسپی نہیں رکھتا، کردار کو مختلف مفروضوں کی مدد سے اب تک ایک 'وجود' (being) کے طور پر نہیں بلکہ 'شریکِ کار' (participant) کے طور پر دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ کلاڈ بریمنڈ کے نزدیک ہر کردار (وہ ثانوی ہی کیوں نہ ہو) عمل کی ایسی کڑیوں کا نمائندہ ہو سکتا ہے جو صرف اسی کی کڑیاں ہیں (مثلاً فریب، جنسی ترغیب وغیرہ) لیکن جب کسی کڑی میں دو کردار ہوں (جیسا کہ عموماً ہوتا ہے) تو اس میں دو تناظر یا دو نام ہوتے ہیں (جو بات کسی ایک کے نزدیک فریب کاری ہے وہی دوسرے کے نزدیک فریب خوردگی/سادہ لوحی ہے)۔ مختصر یہ کہ ہر کردار (ثانوی بھی) اپنی کڑی کا ہیرو ہوتا ہے۔ ایک نفسیاتی ناول (Les Liaisons Dangereuses) کا تجزیہ کرتے ہوئے تودوروف انفرادی کرداروں کا نہیں بلکہ ان تین اہم رشتوں کا بیان کرتا ہے جس میں وہ بندھے ہیں۔ ان رشتوں کو تودوروف نے بنیادی خبریوں (predicates) کا نام دیا ہے (مثلاً عشق، اظہار، مدد)۔ تجزیہ ان رشتوں کو دو قسم کے اصولوں کے تحت لے آتا ہے: اوّل، اخذ کرنے (derivation) کے اصول — ایسی صورت میں جب دیگر رشتوں کو ملحوظ رکھنے کا سوال ہو، اور دوئم، عمل (action) کے اصول — جب سوال کہانی کے آگے بڑھنے کے ساتھ ساتھ بنیادی رشتوں میں پیش آنے والی تبدیلی بیان کرنے کا ہو۔ مذکورہ ناول میں بہت سے کردار ہیں لیکن 'ان کے بارے میں کیا کہا گیا' (صرف خبریہ حصے) کی ہی زمرہ

بندی ہو سکتی ہے۔ آخری بات یہ ہے کہ گرائمس نے بیانیہ کے کرداروں کی توضیح اور درجہ بندی 'وہ کون ہیں' کے بجائے 'وہ کیا کرتے ہیں' (اسی لیے وہ عمل کار یا actant کہلاتے ہیں) کی بنیاد پر اسی طرح کی ہے جس طرح وہ تین بنیادی معنیاتی محوروں (اظہار، خواہش یا چاہت اور امتحان) میں شریک ہوتے ہیں۔ یہی تینوں معنیاتی محور جملے میں بھی پائے جاتے ہیں— فاعل/مفعول، مجہول مفعول اور مضاف۔ [۴۷] چونکہ یہ شرکت جوڑوں کی صورت میں ہوتی ہے اس لیے کرداروں کی لامتناہی دنیا بھی اسی تصریفی ساخت میں ہونی لازمی ہے (فاعل/مفعول، مرسل/وصول کنندہ، مددگار/مخالف) جو بیانیے کے ترتیبی محور پر پروجیکٹ کیے جاتے ہیں۔ اور چونکہ عمل کار کسی مخصوص طبقے سے عبارت ہوتا ہے اس لیے اس کا رول مختلف کرداروں کے ذریعے بھرا جا سکتا ہے جو افزونی، استبدال اور عوض کے اصول کے مطابق فراہم کیے جا سکتے ہیں۔

ان تینوں تصورات میں بہت سی باتیں مشترک ہیں۔ سب سے اہم بات جس پر اصرار ضروری ہے، یہ ہے کہ یہ کردار کی تعبیر عملی میدان میں اس کی شرکت کے اعتبار سے کرتے ہیں، اور عمل کے یہ مواقع محدود، مخصوص نوعیت کے اور زمرہ بندی کے پابند ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ روئداد کی دوسری سطح کو، کرداروں سے متعلق ہونے کے باوجود، عمل کی سطح سے تعبیر کیا گیا ہے۔ یہاں عمل کو ان چھوٹے موٹے کاموں کے معنوں میں نہیں لینا چاہیے جن سے پہلی سطح کا تانا بانا تیار ہوا ہے، بلکہ اسے فن کے (خواہش، اظہار، جدوجہد) وسیع تر استدلال سے تعبیر کرنا چاہیے۔

۲. فاعل کا مسئلہ (The Problem of the Subject)

بیانیہ کے کرداروں کی زمرہ بندی سے پیدا ہونے والے مسائل ابھی تک قابلِ اطمینان ڈھنگ سے حل نہیں ہوئے ہیں۔ اس بات پر یقیناً بیشتر لوگ متفق ہیں کہ بیانیہ کے بے شمار کردار استبدال (substitution) کے اصول کے ذیل میں لائے جا سکتے ہیں، یہاں تک کہ ایک تحریر میں، کسی ایک ہی شخص میں مختلف کردار ڈالے جا سکتے ہیں۔ [۴۸] دوسری جانب گرائمس نے جو عمل کارانہ ماڈل (actantial model) تجویز کیا (جسے تودوروف نے بعد میں دوسرے تناظر میں فروغ دیا) وہ بے شمار بیانیوں سے موافقت رکھنے کے امتحان میں کھرا اترا ہے۔ کسی بھی ساختیاتی ماڈل کی طرح اس کی بھی اہمیت اس کے canonic ہیئت کی وجہ سے اتنی نہیں (مثلاً چھ

عمل کاروں پر مبنی بساط) جتنی کہ ان منضبط تبدیلیوں کی وجہ سے ہے (مثلاً متبادلات، ابہام، تکرار، استبدال وغیرہ) جن پر یہ ماڈل تکیہ کرتا ہے اور اس طرح بیانیوں کی عمل کارانہ نوعیات متعین ہونے کی امید بھی بندھتی ہے۔[۴۹] لیکن ایک مشکل یہ ہے کہ جب اس بساط میں زمرہ بندی کے امکانات زیادہ ہوتے ہیں (جیسا کہ گریمس کے عمل کاروں کا معاملہ) تو پھر یہ بساط مشمولہ کاموں کی کثرت پر پوری توجہ دینے میں اس وقت ناکام ہو جاتی ہے جب ان کا تجزیہ تصورات کے زاویے سے کیا جاتا ہے۔ اور اگر ان تصورات کا خیال رکھا جاتا ہے (مثلاً بریمنڈ کی روئداد میں) تو پھر کرداروں کا نظام منتشر سا ہو کر رہ جاتا ہے۔ ان دونوں خامیوں سے بچنے کے لیے تودوروف نے تخفیف کا عمل تجویز کیا لیکن اس کو ابھی تک محض ایک ہی بیانیہ پر منطبق کیا جا سکا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان سب مسائل پر بہ آسانی قابو پایا جا سکتا ہے۔ کرداروں کی درجہ بندی سے پیدا ہونے والا اصل مسئلہ تو کسی بھی عمل کارانہ بساط پر (اس کی تشکیل خواہ کسی بھی طرح کی ہو) فاعل کے مقام (چنانچہ وجود) سے متعلق ہے۔ بیانیہ کا فاعل (ہیرو) کون ہوتا ہے؟ کیا کرداروں کا کوئی خصوصی اعلیٰ طبقہ بھی ہوتا ہے یا نہیں؟ فرانسیسی ناول نے ہمارے ذہنوں میں یہ رجحان کسی نہ کسی طرح پیدا کر دیا ہے (جو بعض اوقات منفی بھی ہوتا ہے) کہ دوسروں کے مقابلے میں ایک خاص کردار اہم ہوتا ہے۔ اگر سارے بیانیہ ادب کو ذہن میں رکھا جائے تو اس خصوصی اعلیٰ حیثیت کا انطباق بڑا محدود ہو کر رہ جاتا ہے۔ مثال کے طور پر زیادہ تر بیانیوں میں دو حریفوں کو کسی ایک شے کے دعویدار کے طور پر پیش کیا جاتا ہے اور ان کے رشتے باہمی کشاکش پر مبنی ہوتے ہیں، اس طرح فاعل (ہیرو) درحقیقت دوہرا فاعل ہوتا ہے اور استبدال کے ذریعے اس کو مزید خفیف نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ''دوہرا پن'' شاید ایک مشترک قدیمی ہیئت ہے، گویا بیانیہ مخصوص قدیم زبانوں (مثلاً یونانی) کی طرح، لوگوں کی دوہری شخصیت سے واقف رہا ہے۔ یہ 'دوہرا پن' ان معنوں میں خاصا دلچسپ ہے کہ یہ بیانیے کو چند مخصوص (نہایت جدید) کھیلوں کی ساخت سے وابستہ کرتا ہے جن میں دو برابر کے حریف اس شے پر قابض ہونے کے لیے تگ و دو کرتے ہیں جس کو ریفری چلن میں رکھتا ہے۔ یہ اسکیم گریمس کی پیش کردہ عمل کارانہ بساط کی یاد دلاتی ہے۔ اگر ہم ذرا توقف کر کے سوچیں تو یہ مماثلت ذرا بھی حیران کن نہیں لگے گی۔ اگر ہم کھیل کو زبان تسلیم کر لیں تو

دیکھیں گے کہ اس میں بھی وہی علامتی ڈھانچہ ہوتا ہے جو بیانیے اور زبان میں پایا جاتا ہے۔ کھیلنے کے عمل کا بھی بالکل اسی طرح تجزیہ کیا جا سکتا ہے جس طرح جملے کا کیا جاتا ہے۔ ۵۰ اگر اداکاروں کا ایک مخصوص حیثیت کا حامل طبقہ رکھنا ضروری ہے (جستجو، خواہش اور ایکشن کا فاعل) تو پھر اس عمل کار کو قواعدی صیغوں (نفسیاتی نہیں) کے مخصوص زمروں کے تحت لانے کے لیے کم از کم پہلا تو بنانا ہی ہوگا۔ نیز، یہ بھی ضروری ہوگا کہ شخصی (متکلم، حاضر) اور غیر شخصی (غائب) صیغوں، عمل کے واحد، تثنیہ اور جمع کو بیان کرنے اور زمرہ بندی کے لیے لسانیات ہی کو ماڈل بنایا جائے۔ صیغوں کے قواعدی زمروں (جن تک رسائی ضمائر کے ذریعے ہوتی ہے) کے ذریعے ہی شاید عملی سطح تک پہنچا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ زمرے چونکہ صرف مربوط کلام کی کہانی کے تعلق سے متعین کیے جا سکتے ہیں، حقیقت سے نہیں ۵۱ اس لیے کردار، جو عملی سطح کی اکائیاں ہیں، تبھی بامعنی (قابلِ فہم) بن سکیں گے جب وہ بیان کی تیسری سطح کے ساتھ مربوط ہوں۔ اس سطح کو ہم یہاں (فعل اور عمل کے بالمقابل) بیان (Narration) کا نام دیں گے۔

IV بیان (Narration)

۱. بیانیہ ترسیل (Narrative Communication)

جس طرح اندرونِ بیانیہ لین دین یا مبادلے کا عمل وسیع پیمانے پر جاری رہتا ہے (جو مرسل اور وصول کنندہ کے ذریعے عمل میں آتا ہے) اسی طرح خود بیانیہ بھی ترسیل کا معروض ہے: یعنی کوئی شخص بیانیہ کا مرسل اور کوئی اس کا وصول کنندہ ہوتا ہے۔ لسانیاتی ترسیل میں 'میں' اور 'تم' ایک دوسرے کے وجود کو پہلے ہی تسلیم کر لیتے ہیں، بالکل اسی طرح راوی اور سامع (یا قاری) کے بغیر کوئی بیانیہ وجود میں نہیں آ سکتا۔ یہ شاید پیش پا افتادہ جملہ ہے لیکن یہ بھی درست ہے ابھی تک اس موضوع پر کوئی خاص کام نہیں ہوا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مرسل (راوی) کا رول بے حد پھیل گیا ہے (ناول کے مصنف کا مطالعہ تو خوب کیا گیا ہے لیکن اس بات پر کوئی توجہ نہیں دی گئی کہ آیا مصنف واقعی 'راوی' ہے یا نہیں)، لیکن جب بات قاری تک پہنچتی ہے تو ادبی تھیوری کچھ زیادہ ہی بخیل ہو جاتی ہے۔ درحقیقت مسئلہ یہ نہیں کہ راوی کے مقاصد کو کیسے پرکھا جائے، یا قاری پر پڑنے

والے اس کے اثرات پر کیسے غور کیا جائے، بلکہ اصل سوال تو اس کے ضابطے (code) کو بیان کرنے کا ہے جس کے ذریعے بیانیے کے اندر راوی اور قاری دونوں کی موجودگی دیکھی جا سکے۔ پہلی نظر میں راوی کے نشانات قاری کے مقابلے میں زیادہ واضح اور کثرت سے محسوس کیے جا سکتے ہیں (بیانیہ میں 'تم' کے مقابلے میں 'میں' کا استعمال بہ کثرت ہوتا ہے) لیکن حقیقت بس اتنی ہے کہ اول الذکر کو ڈھونڈنا ذرا ٹیڑھا کام ہے۔ چنانچہ راوی جب کبھی 'ترجمانی' کا کام روک کر ایسی تفصیلات بیان کرنے لگے جنھیں وہ خود تو اچھی طرح جانتا ہو لیکن قاری ان سے نابلد ہو، تو ایسے موقعوں پر معنی آفرینی کا عمل موقوف ہونے کے سبب، پڑھنے کے عمل کا اشارہ ملتا ہے کیونکہ راوی کے اپنے لیے ہی اطلاعات مہیا کرنے کے کوئی معنی نہیں ہو سکتے۔ جب ہم کسی واحد متکلم والے ناول میں اس قسم کے جملے پڑھتے ہیں کہ 'لیو اس جگہ کا مالک تھا'[۵۲] تو ایسے جملے قاری کی موجودگی کا نشان بن جاتے ہیں۔ یاکبسن نے ایسی صورتِ حال کو ترسیل کا شعوری فعل (conative function of communication) کہا ہے۔ چونکہ اس قسم کے نشانات کی کوئی معلوم ایجاد گاہ نہیں ہے اس لیے ہم فی الحال اطلاع وصول کرنے کے نشانات کا ذکر موقوف کرتے ہوئے (حالانکہ یہ بھی یکساں اہمیت کے حامل ہیں) بیان کے نشانات کے تعلق سے چند باتیں کہیں گے۔[۵۳]

بیانیے کا مرسل (donor/giver) کون ہے؟ اس تعلق سے ابھی تک تین تصورات وضع کیے گئے ہیں۔ پہلا نظریہ یہ ہے کہ بیانیہ کا منبع فرد ہے (اصطلاح کے خالص نفسیاتی معنوں میں)۔ اس فرد کا ایک نام ہوتا ہے، یعنی یہ فرد مصنف ہے جس کے اندرون میں ایک معروف شناخت رکھنے والے فرد کی 'شخصیت' اور 'فن' میں مبادلے کا ایک لامتناہی عمل مسلسل چلتا رہتا ہے جو وقفے وقفے سے قلم اٹھاتا اور کہانی لکھتا ہے۔ اس صورت میں بیانیہ (خصوصاً ناول) اس 'میں' کے اظہار کے سوا کچھ بھی نہیں کہلائے گا جس کا وجود ناول کے لیے بیرونی ہے۔ دوسرے تصور میں راوی کو ایک طرح سے ہمہ داں مان لیا گیا ہے، جو بظاہر غیر متشخص (impersonal) شعور ہے، وہ ایک اعلیٰ تر نقطۂ نظر سے، یعنی خدا کی مانند، کہانی بیان کرتا ہے۔[۵۴] راوی بیک وقت اپنے کرداروں کے اندر بھی موجود ہوتا ہے (کیونکہ ان کے اندرون میں جو کچھ گزرتا ہے اسے معلوم ہوتا ہے) اور ان کے

باہر بھی(کیونکہ وہ ایک کردار کے مقابلے میں دوسرے کے ساتھ اپنی شناخت نہیں کرتا)۔ تیسرا اور سب سے بعد کا تصور (ہنری جیمس، سارتر کا) یہ بتاتا ہے کہ راوی کو اپنا بیانیہ وہیں تک محدود رکھنا چاہیے جہاں تک اس کے کردار مشاہدہ کر سکتے ہیں یا جان سکتے ہیں۔ یعنی بات اس طرح آگے بڑھے گویا ہر ایک کردار دراصل بیانیہ کا مرسل بھی ہو۔ یہ تینوں ہی تصورات ان معنوں میں ناقص ہیں کہ یہ راوی اور کرداروں کو حقیقی اور 'جیتے جاگتے' تصور کرتے ہیں (اس ادبی مفروضے کی ناقابل شکست قوت سے سب واقف ہیں)، نیز یہ بھی فرض کر لیا جاتا ہے کہ بیانیہ بنیادی طور پر اپنی حوالہ جاتی سطح (referential level) پر ہی قائم ہو جاتا ہے (یہ بھی 'حقیقت پسندانہ' تصورات ہی ہیں) ۔ البتہ کم از کم ہمارا تصور یہ ہے کہ راوی اور کردار، دونوں بنیادی طور پر 'کاغذی وجود' ہیں۔ کسی بیانیہ کے (ٹھوس وجود رکھنے والے) مصنف کو اس بیانیہ کا بیان کنندہ (راوی) کا التباس کبھی نہیں کرنا چاہیے۔ ۵۵ بیانیے میں راوی کے نشانات فطری ہوتے ہیں، چنانچہ نشانیاتی تجزیے (semiological analysis) کی مدد سے انھیں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اس نتیجے پر پہنچنے کے لیے کہ مصنف (خواہ معلنہ ہو، مخفی ہو، خواہ الگ تھلگ) کی جھولی میں بہت سے 'نشانات' ہوتے ہیں جنھیں وہ حسبِ منشا اپنی تخلیق میں بکھیر سکتا ہے، یہ فرض کرنا ضروری ہے کہ اس 'شخص' اور اس کی زبان کے مابین ایک ایسا سیدھا تکمیلی رشتہ ہے جو مصنف کو ایک کامل فاعل اور بیانیہ کو اس تکمیل/کاملیت کا وسیلۂ اظہار بناتا ہے۔ لیکن ساختیاتی تجزیہ اس قسم کا مفروضہ قبول کرنے کو تیار نہیں۔ جو 'بولتا ہے' وہ بیانیہ میں وہ نہیں 'جو لکھتا ہے' (حقیقی زندگی میں)، اور جو شخص 'لکھتا ہے' وہ وہ نہیں ہے 'جو کہ وہ ہے'۔ ۵۶

درحقیقت بیانِ خاص (narration proper) (یعنی راوی کا ضابطہ) بھی زبان کی طرح نشانات کے صرف دو نظام تسلیم کرتا ہے: شخصی اور غیر مشخص (Personal and apersonal)۔ یہ ضروری نہیں کہ یہ دونوں نظام ان لسانی نشانات کی نمائندگی کریں جو شخصی 'میں' اور غیر مشخص 'وہ' صیغوں سے منسوب ہیں۔ اس کی مثال یوں دی جا سکتی ہے کہ بعض بیانیے، یا کم از کم ان کی چند کڑیاں صیغۂ غائب میں لکھے گئے ہیں جبکہ ان کا اصل میدان صیغۂ متکلم ہے۔ لیکن صیغے کا مسئلہ کیسے طے کیا جائے؟ اس کے لیے اتنا کرنا کافی ہوگا کہ بیانیہ میں (یا اقتباس میں) 'وہ' کو بدل کر

میں' لکھ دیا جائے۔ اس عمل سے اگر نظامِ کلام میں کوئی تبدیلی واقع نہ ہو، سوائے یہ کہ قواعد کے ضمائر بدل جائیں، تو مان لینا چاہیے کہ ہم ابھی شخصی نظام سے معاملت کر رہے ہیں۔ 'گولڈ فنگر' کا تمام شروعاتی حصہ، جو حالانکہ صیغۂ غائب میں لکھا گیا ہے، دراصل جیمس بونڈ نے 'بیان کیا' ہے۔ جہاں کسی بات کو اس طرح از سرِ نو تحریر کرنا ممکن نہ رہے وہاں یہ نظام بدل جائے گا۔ چنانچہ یہ جملہ کہ ''اس نے کوئی پچاس سال کے ایک آدمی کو دیکھا جو اب بھی جوان نظر آ رہا تھا'' گو کہ صیغۂ غائب میں لکھا گیا ہے، پوری طرح شخصی جملہ ہے (میں نے، جیمس بونڈ نے دیکھا...) لیکن یہ بیانیہ جملہ — 'گلاس سے ٹکراتے برف کے ٹکڑوں کی کھنک بونڈ کو اچانک ایک تحریک سی دیتی محسوس ہوئی'' (The tinkling of the ice against the glass appeared to give Bond a sudden inspiration.) فعل 'محسوس ہونا' کے سبب کسی بھی طرح شخصی نہیں سمجھنا چاہیے کیونکہ اس جملے میں he کے بجائے it 'غیر متشخص' (apersonality) کا نشان ہے (صیغۂ غائب نہیں)۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ غیر متشخص طرزِ بیانیہ کا روایتی طرز ہے جس میں متکلم کے زمانۂ حال کو ختم کرنے کی خاطر زبان نے بیانیہ سے مخصوص ایک مکمل نظامِ زمانہ (tense system) وضع کر لیا ہے (جو زمانۂ ماضی کے ایک جز-aorist پر مبنی ہے) [۵۷] بین وینیسے لکھتا ہے، 'بیانیہ میں کوئی شخص نہیں بولتا'۔ پھر بھی شخصی معاملے نے (تقریباً بدلے روپ بدل کر)، بیانیے کو طرزِ کلام کے hic et nunc ('یہیں اور ابھی' کے لیے لاطینی فقرہ) سے مربوط کر کے، بیانیے میں بتدریج دراندازی کی ہے (فی الحقیقت شخصی نظام کی تعریف بھی یہی ہے)۔ نتیجتاً بہت ہی عمومی قسم کے بیانیوں تک میں شخصی اور غیر متشخص طرز کسی ایک واقعے میں بڑی سرعت سے متواتر باہم آمیز ہوتے نظر آتے ہیں، بعض اوقات ایک ہی جملے میں بھی۔ مثلاً 'گولڈ فنگر' سے یہ جملہ دیکھیں:

اس کی نیلی سلیٹی —— غیر متشخص

آنکھیں —— شخصی

اس طرح ڈوپونٹ کی آنکھوں میں گڑی ہوئی تھیں کہ وہ سمجھ نہیں سکا کہ اپنے چہرے پر کیا تاثر لائے —— شخصی

کیونکہ اس کی نظر سے بے ریائی، ستم ظریفی اور خود ملامتی کے جذبات بیک وقت

مترشح تھے —— غیر مشخص

دو نظاموں کی یہ آمیزش ظاہر ہے کہ سہولت کا آلہ سمجھی جاتی ہے اور یہ شعبدہ بازی اور فریب دہی کے لیے بھی استعمال ہوسکتی ہے۔ اگاتھا کرسٹی نے اپنے ناول The Sittaford Mystery میں کہانی کے محض ایک کردار کو فریب دے کر معمہ کو برقرار رکھا ہے۔ انھوں نے اس کردار کا باطن باوجود اس کے بیان کیا ہے کہ وہ قاتل ہے۔ ۵۸ تمام واقعات کچھ اس طرح سامنے آتے ہیں گویا ایک ہی شخص میں گواہ کا شعور بھی ہے (جو ڈسکورس کے لیے فطری ہے) اور قاتل کا شعور بھی (جو خارجی حوالے میں جاری وساری ہے)۔ دونوں نظاموں کے ساتھ اس پُرفریب شعبدہ بازی سے ہی معمے کو زندہ رکھا جاسکتا تھا۔ چنانچہ یہ بات قابلِ فہم ہے کہ ادب کے دوسرے سرے پر بیان کے ایک سخت ضابطے کا انتخاب کسی بھی تحریر کی ایک لازمی شرط ہونا چاہیے، البتہ یہ ضروری نہیں کہ یہ شرط ہمیشہ پوری بھی ہو۔

اس قسم کی سخت پابندی، جو بعض معاصر ادیبوں کا مقصد رہی ہے، ضروری نہیں کہ جمالیاتی طور پر ناگزیر ہو۔ جسے ہم نفسیاتی ناول کہتے ہیں اس میں عموماً دو نظاموں کی آمیزش ہوتی ہے — اس میں صیغۂ شخصی اور غیر مشخص کے نشانات یکے بعد دیگرے جمع کیے جاتے ہیں۔ یہ عجیب تضاد ہے کہ 'نفسیات' کسی ایک خالص نظام کی متحمل نہیں ہوسکتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اگر پورے بیانیے کو محض ڈسکورس کے معاملے تک محدود کردیا جائے، یا پھر ہم اسے جملوں کی طرزِ ادا تک محدود کردیں تو پھر صیغۂ شخصی کا مافیہہ رموضوع ہی خطرے میں پڑ جائے گا۔ سچ تو یہ ہے کہ نفسیاتی صیغۂ شخصی (حوالہ جاتی نظام کا) کو لسانی صیغے سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا۔ لسانی صیغہ ذہنی رویوں، ارادوں، شخصی اوصاف سے کبھی تعبیر نہیں کیا جاتا بلکہ ڈسکورس میں اپنے (منضبط) مقام سے شناخت کیا جاتا ہے۔ اسی رسمی شخصی صیغے سے آج کا ادیب مکالمہ کرنے کی کوشش کررہا ہے، اور اس قسم کی سعی بڑی اہم تبدیلی (subversion) کی نمائندگی کرتی ہے (نیز عوام کا بھی یہ تاثر ہے کہ اب ناول نہیں لکھے جارہے ہیں)، کیونکہ ناول لکھنے کا مقصد اب بیانیہ کو خالص مشاہداتی سطح سے ہٹا کر (جو وہ اب تک رہا تھا) ادائیگی (performative) کی سطح پر پیش کرنا ہے۔ اس کے مطابق کسی کہی ہوئی بات کا مطلب بذاتِ خود وہ عمل ہے جس کے تحت وہ بات کہی گئی۔ آج تحریر کا مطلب محض 'بتانا'

نہیں ہے بلکہ یوں کہا جاتا ہے کہ کوئی 'بتا رہا ہے' اور تمام خارجی حوالے (جو کچھ کہا جا رہا ہے) کو اس طرز ادا کے عمل سے مشروط کر دیا جاتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ آج معاصر ادب کا ایک حصہ اب بیانیاتی نہیں رہا بلکہ متعدی (transitive) ہو چکا ہے جو اپنی زبان میں ایک ایسے خالص زمانۂ حال کا حصول چاہتا ہے جس میں پورا ڈسکورس ہی اپنی پیش کش کے عمل کے ساتھ شناخت پذیر ہو، ساری زبان (logos) محض لغت (lexis) تک محدود کر دی جائے — یا پھیلا دی جائے۔

۲. بیانیہ صورت حال (Narrative situation)

اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیانیہ کی سطح پر بیانیے کے نشانات قابض ہو جاتے ہیں۔ یہ نشانات ایسے کارندے (operators) ہیں جو بیانیہ ترسیل میں فعل اور عمل کو از سرِ نو باہم مربوط کرتے ہیں، جبکہ بیانیہ ترسیل بجائے خود مرسل اور موصول کنندہ کی دلالت کرتی ہے۔ ایسے بعض نشانات کا مطالعہ پہلے کیا جا چکا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ غیر تحریری یا زبانی روایت کی ادبیات میں قرأت کے بعض ضابطے ہوتے ہیں (مثلاً بحریں اور پیش کش کے روایتی طریقے) اور ہم یہ بات بھی جانتے ہیں کہ 'مصنف' وہ شخص نہیں ہے جو بے حد خوبصورت کہانیاں خلق کرتا ہے بلکہ وہ شخص مصنف ہے جو ایسے ضابطے پر ماہرانہ قدرت رکھتا ہے جس پر قاری کی بھی یکساں گرفت ہو۔ اس غیر تحریری ادبیات میں بیانیاتی سطح اس قدر واضح ہوتی ہے، اس کے ضابطے اس قدر سخت ہوتے ہیں کہ بیانیہ کے منضبط نشانوں کے بغیر کسی بھی 'کہانی' کا تصور نہیں کیا جا سکتا (کسی زمانے کی بات ہے... وغیرہ)۔ ہماری تحریری ادبیات میں مربوط کلام کی صورتیں (جو دراصل بیانیاتی نشانات ہیں)، ابتدا میں ہی شناخت کی جا چکی تھیں — ان میں ادیب کی مداخلت (intervention) کے طریقوں کی درجہ بندی (جس کا خاکہ افلاطون نے تیار کیا اور ڈائیومیڈیس نے جسے فروغ دیا)، بیانیہ کے ابتدائیہ اور اختتامیہ کی ضابطہ بندی، ترجمانی کے مختلف اسالیب کی تعریف و تعبیر (مثلاً oratio directa, oratio indirecta اپنے inquit, oratio tecta کے ساتھ)[۲۲] اور نقطہ ہائے نظر کا مطالعہ وغیرہ شامل ہیں۔ یہ تمام عناصر بیانیاتی سطح کا حصہ ہیں جس میں لکھنے کا عمل بھی پوری طرح شامل ہونا چاہیے کیونکہ اس کا کام بیانیے کی ترسیل محض نہیں بلکہ اس کو 'نمایاں' کرنا ہے۔

در حقیقت بیانیہ کی اسی خودنمائی میں نچلی سطحوں کی اکائیاں خودکو پوری طرح ضم کرتی ہیں۔
بیانیہ کی خالص و آخری ہیئت (یعنی بیانیاتی سطح) اپنے مشمولات اور بیانیہ ہیئتوں (فعل و عمل)،
دونوں سے ماوراہوتی ہے۔اس سے واضح ہوجاتا ہے کہ بیانیاتی ضابطہ کیوں وہ آخری سطح ہے جس
تک ہمارے تجزیہ کو پہنچنا چاہیے؛ اس سے آگے جانے کا مطلب ہے ہم بیانیہ بطور معروض کی حدود
سے آگے جارہے ہیں، یا فطری پن(immenence) کے اس ضابطے کو توڑ رہے ہیں جس پر تجزیہ
بنی ہے۔ بیان درحقیقت اپنے معنی اسی دنیا سے اخذ کرتا ہے جو اسے استعمال کرتی ہے: بیانیاتی سطح
سے پرے ایک بیرونی دنیا شروع ہوجاتی ہے، یعنی بعض دوسرے نظام (سماجی، معاشی، نظریاتی)
جن میں صرف بیانیہ ہی شامل نہیں ہوتا بلکہ دوسرے مادوں کے عناصر بھی اس میں شامل ہوجاتے
ہیں (تاریخی حقائق، استحقاق، رویے اور برتاؤ وغیرہ)۔ جس طرح لسانیات کا کام صرف جملے پر ختم
ہوجاتا ہے اسی طرح بیانیے کے تجزیے کا کام نظامِ کلام کے تجزیے پر ختم ہوجاتا ہے۔ اس نقطے سے
آگے جانے کا مطلب ہے کسی دوسرے معنیاتی نظام میں داخل ہونا۔ لسانیات ان حدبندیوں سے
بخوبی واقف ہے جو اس نے سچویشن (situations) کے نام سے اپنے لیے پہلے ہی طے کرلی
ہیں۔ خواہ اس نے ابھی ان کی جستجو نہ کی ہو۔ ہالیڈے(Halliday) نے سچویشن کی تعریف (جملے
کے حوالے سے) طے کرتے ہوئے اسے ''متعلقہ غیر لسانی حقائق'' بتایا ہے۔[۶۳] پرائتو
(Prieto) کے مطابق یہ ایسے حقائق کا مجموعہ ہے جو موصول کنندہ کو semic act (معنی کی ابتدائی
اکائی کا تعین) کے موقعے پر اور اس کے بغیر ہی معلوم ہوجاتے ہیں[۶۴] بالکل اسی طرح ہم کہہ
سکتے ہیں کہ بیانیہ دراصل ایک 'بیانیہ صورتِ حال' پر منحصر ہوتا ہے— یعنی ایسے ضابطوں پر جن کے
تحت بیانیے کو استعمال کیا جاتا ہے۔ جن معاشروں کو قدیمی/ردقیانوسی (archaic) کہہ کر ٹال دیا
جاتا ہے ان نام نہاد معاشروں میں بیانیہ صورتِ حال کے بڑے سخت ضابطے ملتے ہیں[۶۵] عہدِ
حاضر میں صرف آواں گارد ادب نے قرأت کے ضابطے پیش کرنے کے بارے میں سوچا ہے—
جس کی نمایاں مثال ملارمے کی ہے جو چاہتا تھا کہ اس کی کتاب کی قرأت عوام کے درمیان ایک
خالص اتصالی اسکیم کے تحت کی جائے، کچھ اسی طرح جیسے بروٹر (Brutor) نے اپنی کتاب میں اپنی
علاحدہ علامتیں ڈال کر اسے قرأت کے لیے پیش کیا۔ لیکن ہمارے معاشرے میں عموماً یہ ہوتا ہے

کہ بیانیہ صورتِ حال کے ضابطوں کو غائب کرنے کی ہر ممکن کوشش کی جاتی ہے: بیان کرنے کے ایسے طریقوں کا تو کوئی شمار ہی نہیں جو بیانیے کو فطری بنانے کی غرض سے اس کو فطری حالات کا زائیدہ دکھانے کا بہروپ بھرتے ہیں، اور اس طرح اس کو ضابطے سے باہر کر دیتے ہیں اور کرتے رہتے ہیں۔ مراسلاتی ناول (Epistology)، ایسے متون جن کی نام نہاد دریافتِ نو ہوئی ہے، وہ ناول جن میں مصنف کی ملاقات راوی سے دکھائی جاتی ہے، ایسی فلمیں جن میں کریڈٹ (فلم سازی میں شریک لوگوں کا اعتراف) سے پہلے ہی فلم شروع کر دی جائے، یہ سب اسالیب بیانیے کو فطری ماحول کا سا انداز دیتے ہیں۔ اپنے ضابطوں کو ظاہر کرنے میں پس و پیش کرنا بورژوا سماج اور اس سے پیدا ہونے والے ماس کلچر سے مخصوص ہے۔ ان دونوں ہی کو ایسے نشانات مطلوب ہیں جو نشانات جیسے نظر نہ آئیں۔ پھر بھی کہہ سکتے ہیں کہ یہ ایک ساختیاتی ثانوی مظہر (epiphenomenon) ہے: ہم کوئی ناول یا اخبار، یا ٹیلی وژن کتنے ہی سرسری انداز میں کھولیں، یہ معمولی سا عمل بھی فوراً اور مکمل طور پر ہمارے اندر بیانیے کے ضابطے کو قائم کر دیتا ہے۔ چنانچہ بیانیاتی سطح بڑا مبہم کردار ادا کرتی ہے — بیانیہ صورتِ حال کی معاون بن کر (اور بعض اوقات اس کو شامل کر کے بھی) یہ ایک ایسی دنیا کا منظر دکھاتی ہے جس میں بیانیہ کھلتا (یا استعمال میں آتا) ہے، لیکن اس کے ساتھ ساتھ گزشتہ سطحوں کی حدیں مقرر کرتے ہوئے بیانیے کو اختتام تک پہنچاتی ہے، زبان کو بولنے کے ایسے عمل کی طرح بیانیہ کو حتمی شکل دیتی ہے جو اپنی ایک ماورا زبان تیار کرتا اور اس سے متصف بھی ہوتا ہے۔

V بیانیہ کا نظام (Sytem of Narrative)

زبانِ خاص (langue proper) دو بنیادی سلسلہ ہائے عمل کے بیک وقت پیش آنے کو کہہ سکتے ہیں: اوّل استدلال یا تقطیع کا عمل (articulation, or segmentation)، جس سے اکائیاں تشکیل پاتی ہیں (بین وینستے اس کو فارم یا 'ہیئت' کہتا ہے)؛ اور دوئم انضمام کا عمل، جو اِن اکائیوں کو یکجا کر کے اعلیٰ تر درجے کی اکائیوں میں شامل کرتا ہے (یہی 'معنی' ہوتے ہیں)۔ ایسا ہی دوہرا عمل بیانیہ کی زبان میں بھی پایا جاتا ہے — اس میں استدلال اور انضمام بھی ہوتا ہے اور ہیئت اور

معنی بھی پائے جاتے ہیں۔

۱. نقص اور توسیع (Distortion and Expansion)

بیانیہ کی ہیئت دو قسم کی قوتوں سے متصف ہوتی ہے: اول، کہانی کے آگے بڑھنے کے ساتھ ساتھ اس میں اپنے نشانات کو منتشر کرتے جانا، اور دوئم، ان نقائص کے بیچ میں پیش نادیدہ توسیعات کو داخل کرنا۔ محسوس یہ ہوتا ہے کہ یہ دونوں ہی قوتیں آزادیٔ عمل کے مواقع فراہم کرتی ہیں، لیکن اس قسم کے انحراف وافتراق (diversion) کو اپنی زبان میں جذب کر لینا ہی بیانیہ کی اصل فطرت ہے۔[۶۶]

نشانات کا یہ نقص لسانی زبان میں موجود ہوتا ہے جس کا مطالعہ بیلی (Bally) نے فرانسیسی اور جرمن زبانوں کا تقابل کر کے کیا ہے۔[۶۷] یہ نقص یا عُسرِ ترتیب (dystaxia) اس وقت پیدا ہوتا ہے جب (لسانی پیغام کے) نشانات پہلو بہ پہلو نہ رہیں، ان کا ہموار خطی (منطقی) نظام گڑبڑا جائے (مثلاً جملے میں مبتدا سے پہلے خبر کا آجانا)۔ عسرِ ترتیب کی ایک خاص شکل اس وقت بنتی ہے جب پیغام کے کسی نشان میں دوسرے نشانات داخل ہو جائیں اور اس کی وجہ سے نشان کے مختلف اجزا منقطع ہو جائیں (مثلاً اس جملے elle nu nous a jamais pardonne میں منفی جز ne jamais اور فعل a pardonne کے استعمال پر غور کریں) — اس میں نشان چونکہ مخدوش ہو گیا ہے اس لیے اس کا مدلول متعدد دوال کے درمیان منقسم ہو گیا ہے اور اجزا ایک دوسرے سے اس طرح منفصل ہو گئے ہیں کہ کوئی جز بذاتِ خود کوئی معنی نہیں رکھتا۔ فعلی سطح کے بارے میں بات کرتے ہوئے ہم دیکھ چکے ہیں کہ بیانیے میں بھی بالکل ایسا ہی پیش آتا ہے کہ مخصوص کڑی کی سطح پر اس کی اکائیوں سے ایک تکملہ بنتا ہے، لیکن ان اکائیوں کو دوسری کڑیوں کی اکائیاں داخل کر کے ایک دوسرے سے علاحدہ بھی کیا جا سکتا ہے — جیسا کہ پہلے بتایا جا چکا ہے کہ فعلی سطح کی ساخت مخلوط (fugued) سی ہوتی ہے۔[۶۸] بیلی — ترکیبی (synthetic) زبانوں (مثلاً جرمن) جن میں عسرِ ترتیب کا عمل غالب رہتا ہے، کے مقابلے میں تحلیلی (analytic) زبانوں کا معترف ہے (مثلاً فرانسیسی) کیونکہ اس کے نزدیک یہ اپنی منطقی ہموار خطیت اور اکہرے معنوں monosemy- کے سبب معتبر ہیں — چنانچہ بیلی سے اصطلاح مستعار لے کر کہا جا سکتا ہے کہ بیانیہ ترکیبی زبان کا

حامل ہوتا ہے، وہ ایک مستحکم اور متراکب (overlapping) نحوی ترتیب پر مبنی ہوتا ہے، اس کا ہر نکتہ بیک وقت کئی سمتوں میں عکس ریز ہوتا ہے۔ مثلاً ہوائی جہاز کی آمد کا انتظار کرتے وقت بونڈ جب وھسکی کا آرڈر دیتا ہے، تو اشاریے کے طور پر وھسکی اپنی کثیر معنویت (polysemy) کے سبب اہم ہو جاتی ہے۔ جس طرح پودے کے تنے کی گانٹھ سے کئی شاخیں پھوٹتی ہیں اسی طرح یہاں وھسکی بھی کئی مدلولوں کی علامت ہے (جدید طرز زندگی، امیری، فراغت)۔ البتہ اس کو اگر فعلی اکائی سمجھیں تو وھسکی آرڈر کرنے کا عمل متعدد نشریوں سے بتدریج گزرتا ہے (پینا، انتظار کرنا، روانہ ہونا) تب جا کر اس کے معنی تکمیل کو پہنچتے ہیں: اس اکائی پر سارا بیانیہ 'حاوی' ہے پھر بھی بیانیہ بذاتِ خود اپنی اکائیوں کے نقص اور عکس ریزی کے ذریعے مربوط ہوتا ہے۔

یہی تعمیم شدہ نقص (generalized distortion) بیانیہ کی زبان کو اس کا خصوصی کردار عطا کرتا ہے۔ اکثر کسی بعید رشتے پر مبنی ہونے اور ادراکی حافظے میں ایک طرح کا ایقان پیدا کرنے کے سبب اس نقص کو ایک خالص منطقی مظہر کہہ سکتے ہیں۔ بیان کردہ واقعات کی براہِ راست نقل یا شبیہہ پیش کرنے کے بجائے یہ نقص انھیں معنی عطا کرتا ہے۔ عام زندگی میں یہ ممکن ہی نہیں کہ دو لوگ ملیں، ایک آدمی دوسرے کو بیٹھنے کی دعوت دے، اور دوسرا اس کے جواب میں فوراً بیٹھ نہ جائے۔ یہ دونوں اکائیاں، نقل کے نقطۂ نظر سے آپس میں ملحق اکائیاں ہیں، لیکن بیانیہ میں مختلف فعلی شعبوں سے تعلق رکھنے والے بہت سے مدخولات (insertions) کے ذریعے ان کو ایک دوسرے سے علاحدہ رکھا جا سکتا ہے۔ اس طرح ایک قسم کا منطقی وقت وجود میں آجاتا ہے جس کا حقیقی وقت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اکائیوں کی اس ظاہری توڑ پھوڑ کے باوجود یہ اسی منطق کے ساتھ مضبوطی سے منسلک رہتی ہیں جو کڑی کے مرکزوں کو آپس میں باندھتی ہے۔ یہ بات واضح ہے کہ 'تجسس' نقص کی ہی ایک خصوصی یا 'شدید تر' صورت ہے: ایک طرف تو یہ کڑی کا سرا کھلا رکھ کر (تاخیر اور تجدید جیسی پُر زور کارروائیوں کے ذریعے) قاری (سامع) کے ساتھ رابطے کو مضبوط کرتا ہے اور اس طرح بہ ظاہر ایک رسمی فعل کا حامل ہوتا ہے، دوسری طرف اس کے ذہن پر ایک ادھوری کڑی، ایک کھلے سرے والی تصریف (اگر ہم یہ مانیں کہ ہر کڑی کے دو سرے ہوتے ہیں) کے خدشے کا احساس حاوی رکھتا ہے۔ یعنی کہہ سکتے ہیں کہ ایک منطقی خلل کا خوف -- یہ وہ خلل ہے

جو ایک مخصوص مسرت اور تشویش کی ملی جلی کیفیت پر ختم ہوتا ہے (ایسا اس لیے ہوتا ہے کیونکہ کہانی کے آخر میں حالات ہمیشہ درست ہی دکھائے جاتے ہیں)۔ چنانچہ 'تجسس' ساخت کے ساتھ جوا کھیلنے کے مانند ہے، جس کا مقصد اس ساخت کو خطرے میں مبتلا کرنا اور اس کی اہمیت بڑھانا ہے۔ وہ ایک ایسی سلجھن ہے جسے صحیح معنوں میں الجھن بنا کر پیش کیا جاتا ہے: تجسس بڑا نازک ہوتا ہے اور اپنی اس نزاکت میں وہ نظم وضبط کی نمائندگی کر کے (تواتر کی نہیں)، زبان کے تصور کی تکمیل کرتا ہے: جو بھی شے سب سے زیادہ قابلِ ترس نظر آئے وہی سب سے زیادہ زیرک بھی ہو سکتی ہے— تجسس آپ کے 'ذہن' کو گرفت میں لیتا ہے، 'انتڑیوں' کو نہیں۔[69]

جو کچھ منقطع کیا جا سکتا ہے، اسے پُر بھی کیا جا سکتا ہے۔ فعلی مرکزے، جو پورے بیانیے میں منتشر رہتے ہیں، تہ در تہ شگاف سے چھوڑتے چلتے ہیں جن کو تقریباً مکمل طور پر پُر بھی کیا جا سکتا ہے۔ ان شگافوں کو بہت سے غیر مبدل عامل ڈال کر پُر کیا جا سکتا ہے۔ یہاں البتہ ایک نئی قسم کی نوعیات سے واسطہ پڑتا ہے: عمل اندازی (catalysing) کی آزادی کو دو طرح سے منضبط کیا جا سکتا ہے— اوّل، افعال کے مشمولات (content) کے مطابق (بعض افعال دوسروں کے مقابلے میں عمل انداز ہونے کی زیادہ اہلیت رکھتے ہیں، مثلاً 'انتظار کرنا'[70])، دوم، بیانیہ کے مفہوم رجوہر (substance) کے مطابق۔ (تحریر میں جس طرح فارق علامات (diaeresis) کے امکانات ہوتے ہیں اسی طرح عمل انداز ہونے کے امکانات بھی ہوتے ہیں— فلم کے مقابلے میں کہیں زیادہ وسیع امکانات: جسم کے کسی اشارے کے لفظی بیان کو کاٹ دینا ویسے ہی بصری اشارے کے مقابلے میں کہیں زیادہ آسان ہوتا ہے[71])۔ بیانیہ میں عمل اندازی کی توانائی اور نتیجتاً محذوفی یا تخفیفی توانائی بھی مضمر ہوتی ہے۔ اوّل یہ کہ کوئی فعل (اس نے پیٹ بھر کر کھانا کھایا) ان تمام ممکنہ غیر مبدل عاملوں کی کفایت کر سکتا ہے جو یہاں ڈالے جا سکتے ہیں (مثلاً کھانے کی تفصیلات)[72] دوئم یہ بھی ممکن ہے کہ کسی کڑی میں اتنی تخفیف کی جائے کہ وہ محض اپنے مرکزوں تک محدود رہ جائے۔ اس طرح بہت سی کڑیوں کی فوقی تدریج کو خفی کر کے، معنوں میں کوئی تبدیلی لائے بغیر ان کی اعلیٰ تر اصطلاحات تک انھیں محدود کیا جا سکتا ہے: اگر ہم بیانیہ کے تمام اجزا کی تخفیف کر کے انھیں اس کے عمل کاروں اور بنیادی افعال تک محدود کر دیں تو بھی بیانیے کو شناخت

کیا جا سکتا ہے۔[۴۳] دوسرے الفاظ میں کہہ سکتے ہیں کہ بیانیہ 'تلخیص' کا تابع ہوتا ہے (جس کو اب تک 'دلیل' argument- کہا جاتا رہا ہے)۔ پہلی نظر میں یہ لگتا ہے کہ یہ معاملہ ہر قسم کے مربوط کلام کے ساتھ واقع ہو سکتا ہے لیکن ہر ایک ڈسکورس کی تلخیص اپنی ہی طرح کی ہوتی ہے۔ مثلاً غنائی نظم ایک وسیع تر استعارہ ہوتی ہے جس میں صرف ایک ہی مدلول ہوتا ہے۔[۴۴] کسی نظم کا خلاصہ لکھنے کا مطلب ہوگا کہ مدلول کو ظاہر کر دینا۔ ایسی کارروائی زیادتی ہی کہلائے گی کیونکہ اس سے نظم کی شناخت ختم ہو جائے گی (تلخیص شدہ ایسی نظمیں محض 'عشق' اور 'موت' جیسے مدلول بن کر رہ جائیں گی)۔ یہی سبب ہے کہ اکثر لوگ یہ مانتے ہیں کہ نظم کو ملخص کرنا یا اسے دوسرے الفاظ میں لکھنا ممکن نہیں۔ اس کے مقابلے میں بیانیے کی تلخیص میں یا اسے دوسرے الفاظ میں بیان کرنے میں پیغام کی انفرادیت برقرار رہتی ہے (اگر یہ کام ساختیاتی اصولوں کے مطابق کیا جائے)۔ بہ الفاظ دیگر کہا جا سکتا ہے کہ بیانیہ کو کوئی بنیادی نقصان پہنچائے بغیر اس کی تخفیف ممکن ہے۔ اس میں جن باتوں کا ترجمہ ممکن نہیں ان کا تعین صرف آخری سطح پر ہی ہوتا ہے، یعنی بیانیاتی سطح پر۔ مثلاً بیان کے ادوال کو ناول سے بہ آسانی فلم میں منتقل نہیں کیا جا سکتا کیونکہ فلم میں ٹریٹمنٹ کا صیغہ جاتی طریقہ بمشکل ہی استعمال ہوتا ہے۔[۴۵] جہاں تک بیانیاتی سطح کی آخری پرت کا تعلق ہے، یعنی لکھنے کے عمل کا، تو یہ سطح ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقلی کو روکتی ہے (یا بہت ناقص ڈھنگ سے منتقل کرتی ہے)۔ زبان کی ساخت کے نتیجے میں ہی بیانیہ قابلِ ترجمہ بنتا ہے۔ چنانچہ یہ بات ممکن ہو سکتی ہے کہ اس ساخت تک پہنچنے کے لیے الٹ ترتیب میں چلیں جس کے لیے کہ بیانیے کے قابلِ ترجمہ اور ناقابلِ ترجمہ عناصر کی شناخت اور درجہ بندی کرنی ہوگی۔ آج مختلف النوع یکساں معنیاتی نظاموں (ادب، فلمیں، کامکس، ریڈیو براڈکاسٹنگ) سے اس قسم کے تجزیے میں بہت مدد مل سکتی ہے۔

۲۔ نقل/ شبیہہ اور معنی (Mimesis and Meaning)

'زبان' یا بیانیہ میں دوسرا اہم عمل انضمام کا ہوتا ہے۔ کسی مخصوص سطح پر جو شے منقطع ہوئی ہے (مثلاً ایک کڑی) وہ اکثر صورتوں میں کسی دوسری اعلیٰ تر سطح پر پھر سے (زبان یا بیانیہ میں) آمیز ہو جاتی ہے (فوقی تدریج کے اعتبار سے کسی اہم کڑی میں، اس میں منتشر متعدد اشاریوں کے کسی

آفاقی مدلول میں، یا کرداروں کے کسی مخصوص طبقے کے ایکشن میں)۔ بیانیے کی پیچیدگی کا تقابل کسی تمثیلی خاکے کے چارٹ کی پیچیدگی سے کیا جا سکتا ہے جس میں بیک وقت آگے بڑھنے اور پیچھے ہٹنے کے عمل کو ضم کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ زیادہ مناسب لفظوں میں کہیں تو مختلف میڈیموں میں یہی انضمام کسی مخصوص سطح پر موجود اکائیوں کی ظاہرانا قابلِ گرفت پیچیدگی کی تلافی کرتا ہے۔ انضمام کی وجہ سے منتشر اور منقطع عناصر کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے جو بیک وقت باہم ملحق (contigeneus) بھی ہوتے ہیں اور متنوع (hetrogenuous) بھی (جیسے وہ یک رخی، یعنی صرف خطی تسلسل رکھنے والے بیانیوں میں پیش آتے ہیں۔ اگر ہم گرائمس کی طرح ہم جائیت (isotopy) سے 'وحدتِ معنی' مراد لیں (مثلاً ایسے معنی جو اشاریے اور اس کے سیاق دونوں میں سرایت کرتے ہیں) تو اس کا مطلب ہوگا کہ انضمام ہم جائیت کا مسبب (isotopic factor) ہے۔ ہر ایک انضمامی سطح اپنی ہم جائیت کم تر سطح کی اکائیوں کو سونپ دیتی ہے اور اس طرح معنی کو 'معلق' ہونے سے بچاتی ہے۔ اگر مختلف سطحوں کی اس پس وپیش پر غور نہیں کیا گیا تو معلق ہونے کی یہ صورتِ حال ضرور پیدا ہوگی۔ البتہ بیانیہ انضمام خود کو کسی بے خلل نظم وضبط کے ساتھ پیش نہیں کرتا، اسی طرح جیسے کسی نفیس عمارت کا ڈیزائن جس میں سادہ سے بے شمار عناصر کو ملا کر، بعض پیچیدہ عناصر کے متوازن نیٹ ورک کی مدد سے ڈیزائن بنائے جائیں۔ کوئی اکائی اکثر تنہا اکائی محسوس ہوتی ہے پھر بھی اس کے لازم وملزوم، دو جزو ہو سکتے ہیں — اول کسی ایک مخصوص سطح پر (کسی کڑی کا کوئی فعل) اور دوئم، کسی مختلف سطح پر (کوئی اشاریہ جو عمل کار کی جانب اشارہ کرے)۔ اس طرح بیانیہ، باہم پیوستہ براہِ راست اور بالواسطہ عناصر کے تسلسل کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ عسرِ ترتیب سے 'افقی' قرأت متعین ہوتی ہے جبکہ انضمام اس پر 'عمودی' قرأت مسلط کر دیتا ہے — ایک قسم کا ساختیاتی 'لنگ'، یعنی امکانات کا ایک متواتر عمل در عمل، جس کے الگ الگ زور کے ساتھ پڑتے قدم بیانیے کو ایک 'آہنگ'، توانائی اور حرکی قوت عطا کرتے ہیں — ہر اکائی کو اس کے سطح پر ابھرنے اور گہرائی میں جانے کا بیک وقت مشاہدہ کر کے سمجھا جا سکتا ہے، بیانیہ اسی طریق سے آگے بڑھتا ہے۔ ان دونوں حرکات کے بیک وقت استعمال سے ساخت خود کو شاخوں میں بانٹتی، پھیلاتی اور آشکار کرتی ہے — وہ اپنی بازیافت کرتی ہے اور پھر خود ہی سمٹ جاتی

نئے پن کا سلسلہ کبھی منقطع نہیں ہوتا۔ بیانیہ کے پاس بھی ایک طرح کی آزادی ہوتی ہے۔ (ویسی ہی آزادی جو کسی مقرر کے پاس استعمالِ زبان کے تعلق سے ہوتی ہے)۔ لیکن یہ آزادی بڑی محدود ہوتی ہے، بلکہ لغوی معنوں میں کہیں تو محصور — یہ حصار بندی ایک سرے پر زبان کے سخت اصول، اور دوسرے سرے پر بیانیہ کے سخت ضابطے کی لکیر کھینچ کر طے کی جاتی ہے جس کے درمیان میں ایک قسم کا خالی پن رکھا جاتا ہے — یعنی جملہ۔ اگر کوئی آدمی تحریری بیانیے تک کلی طور پر رسائی چاہے تو دیکھے گا کہ بیانیہ ایک بہت ہی سخت ضابطے سے شروع ہوتا ہے (صوتیاتی، اور یہاں تک کہ انقسام پذیری-meristamatie کی سطح پر بھی)، اور پھر جملے تک پہنچتے پہنچتے بتدریج ڈھیلا پڑ جاتا ہے جو اتصالی آزادی کا نقطۂ عروج ہے۔ اس کے بعد بیانیے کا تناؤ پھر سے شروع ہوتا ہے، وہ جملوں کے چھوٹے چھوٹے مجموعوں (چھوٹی کڑیوں) سے دور ہوتا جاتا ہے جو اب بھی خاصے آزاد ہیں، اور پھر بتدریج بنیادی ایکشن تک پہنچ جاتا ہے جس کا ایک سخت اور پابند ضابطہ ہوتا ہے۔ اس طرح بیانیے کی تخلیقیت (کم از کم 'زندگی' کی اپنی اسطوری ہیئت کے تحت) دو ضابطوں کے درمیان مقرر ہوتی ہے — لسانی ضابطہ اور ورائے لسان ضابطہ (trans-linguistic)۔ اسی وجہ سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ 'فن' (اصطلاح کے رومانی معنوں میں) تفصیلات کو پیش کرنے کا معاملہ ہے جبکہ 'تخیل' ضابطوں پر ماہرانہ قدرت رکھنے کا نام ہے۔ پو نے لکھا ہے: ''ایک طباع شخص ہمیشہ تخیلی امکانات سے معمور ہوتا ہے اور یہ کہ سچا تخیل رکھنے والا آدمی تجزیاتی ہونے کے سوا کچھ بھی نہیں ہو سکتا۔''[۶۷]

چنانچہ اس دعوے کو کہ 'حقیقت پسندی' بیانیے کا بنیادی مقصد ہے، درست نہیں ماننا چاہیے۔ بونڈ اپنے دفتر میں کام کر رہا ہے، وہ ٹیلی فون کال لیتا ہے، مصنف ہمیں بتاتا ہے کہ بونڈ نے ''خود سے کہا کہ ہانگ کانگ سے آنے والے پیغامات اتنے ہی برے ہوتے ہیں جتنے وہ ہمیشہ رہے ہیں، اور انھیں پانا بھی اتنا ہی مشکل ہوتا ہے۔'' یہاں اصل اطلاع نہ تو بونڈ کا 'خود سے کہنا' ہے اور نہ ہی ٹیلی فون سروس کا خراب معیار۔ اس اتفاقی امر سے چیزیں شاید زیادہ حقیقی محسوس ہوں، لیکن اصل اطلاع تو، جو بعد میں ثمر آور ہوگی، یہ بتانا ہے کہ فون کال ہانگ کانگ سے آئی ہے۔ چنانچہ کسی بھی بیانیے میں نقل اتفاقی ہی رہتی ہے۔[۶۸] بیانیہ کا کام ترجمانی کرنا نہیں بلکہ ایک ایسے منظر

تشکیل دینا ہے جو قاری کے لیے معمے جیسا تو ہو لیکن نقالی کے ضابطے سے ہرگز تعلق نہ رکھے۔
کڑی کی حقیقت اس میں شامل کارروائیوں کے 'فطری' تسلسل سے نہیں بلکہ اس منطق سے معین
ہوتی ہے جو کڑی میں منکشف ہوتی، خطرے سے دوچار ہوتی اور تکمیل کو پہنچتی ہے۔ دوسرے الفاظ
میں یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ کڑی کا مبدا سچائی کو پیش کرنے میں نہیں بلکہ اُس اوّلیں ہیئت سے
الگ ہو کر ماورا ہو جانے کی ضرورت میں ہے جس سے آدمی کا واسطہ پڑتا ہے ـــ یعنی تکرار یا
دوہراون (repetation) کے عمل سے ماورا ہونے میں۔ کڑی بنیادی طور پر ایسا کُل ہے جس میں
کچھ بھی دوہرایا نہیں جاتا۔ یہاں منطق ایک نجات دہندہ کی سی اہمیت اختیار کر لیتی ہے ـــ اور اسی
اہمیت کی بنا پر بیانیہ بھی۔ یہ بالکل ممکن ہے کہ بیانیے میں لوگ وہ سب باتیں ڈالتے جائیں جو وہ
جانتے ہیں اور جن سے وہ گزرتے ہیں، لیکن وہ ایسا کرتے ہیں تو کم از کم ایسی ہیئت کے ذریعے تو
کرتے ہیں جس نے دوہراون پر قابو پالیا ہے اور موزونیت کا ایک ماڈل طے کر دیا ہے۔ بیانیہ
لوگوں کو دکھاتا نہیں ہے، یہ نقل نہیں کرتا ـــ ناول کے مطالعے میں جس جوش و جذبے سے ہم مغلوب
ہوتے ہیں وہ 'بصیرت' کا جوش نہیں ہوتا (فی الحقیقت ہم کچھ نہیں "دیکھتے")؛ کارفرما جذبہ تو
دراصل معنی آفرینی کا ہوتا ہے۔ یہ جوش رشتوں کے اُس اعلیٰ تر نظام تک رسائی کی جدوجہد سے
پیدا ہوتا ہے جس میں جذبات، امیدیں، خدشات اور فتوحات، سب شامل ہیں۔ بیانیہ میں "جو
کچھ ہوتا ہے" وہ حوالہ جاتی (حقیقی) نقطۂ نظر سے کچھ بھی نہیں ہوتا۔ [۸] 'جو کچھ واقع ہوتا ہے' وہ
صرف زبان ہے ـــ زبان کی تحیر خیزی، جس کے ورود کا جشن کبھی نہیں تھمتا۔ گو کہ بیانیے کی ابتدا
کے بارے میں ہم اس سے زیادہ کچھ نہیں جانتے جتنا زبان کی ابتدا کے بارے میں جانتے ہیں پھر
بھی معقولیت کے ساتھ یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیانیہ، خود کلامی کا ہم عصر ہے، جس کی شروعات مکالمے
کے بعد کی معلوم ہوتی ہے۔ جو بھی ہو، نوعی تفریق و انقسام کے مفروضے (phylogenetic
theory) کو کھینچے بغیر بھی یہ بات اہمیت کی حامل ہو سکتی ہے کہ انسان کی اولاد، یعنی بچہ (کوئی تین
برس کی عمر میں) جملہ، بیانیہ اور اوڈیپس کو بیک وقت 'ایجاد' کرتا ہے۔

*

حواشی:

۱۔ یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ شاعری اور انشاء کے ساتھ یہ معاملہ نہیں ہے، کیونکہ یہ اپنے صارفین کی تہذیبی سطح پر انحصار کرتے ہیں۔

۲۔ کہانی کہنے یا داستان گوئی کا 'فن' یقیناً موجود ہے، جو ساختوں (ضابطوں) پر مبنی بیانیے (پیغامات) جمع کرنے کی صلاحیت کا نام ہے۔ چومسکی کے یہاں اداکارانہ پیش کش (performance) کا تصور بھی اسی طرح کا ہے اور مصنف کی اس 'عبقریت' سے بہت الگ ہے، جس کو رومانی انداز میں ایک ایسا نجی اسرار سمجھا جاتا ہے، جس کی نہ تو وضاحت کی جا سکتی ہے اور نہ تفہیم۔

۳۔ ہتیتی 'اے' (اناطولیہ کی ایک قدیم قوم اور اس کی زبان - Hittite 'a') کی تاریخ ملاحظہ ہو، جس کا ذکر ساسیور نے کیا تو ہے لیکن اس کی دریافت پچاس برس بعد ہوئی۔ محولہ ایمائل بین وینستے (Paris:

Emile Benveniste, *Problems of General Linguistics*. (Galimard 1966, p. 35)

Coral Gables, Florida, 1971, p 32)

۴۔ لسانی روئداد کے موجودہ حالات ہمیں ذہن میں رکھنے چاہئیں: ''...لسانی 'ساخت' کا تعلق نہ صرف کورپس کے ڈاٹا سے ہے، بلکہ ڈاٹا کی وضاحت کرنے والی قواعد کی تھیوری سے بھی ہوتا ہے۔'' E Bach. An Introduction to Transformational Grammars. New York. 1964, p. 29;

بین وینستے کا یہ قول بھی ذہن نشین رہے: ''اس بات کو تسلیم کیا گیا ہے کہ زبان کو ایک باقاعدہ ساخت کے طور پر سمجھا جائے، لیکن اس توضیح کے لیے سب سے پہلے مناسب معیار اور طریقۂ کار طے کرنا ضروری ہے۔ اور آخری بات یہ ہے کہ معروض کی حقیقت اُس معیار سے جدا نہیں ہو سکتی جو اس کو بیان کرنے کے لیے طے کیا گیا ہے۔'' Benveniste, op cit. p 119 [trans p. 101]

۵۔ لیکن صیغۂ امر میں نہیں۔ ملاحظہ ہو Claude Bremond. 'La Logique des Possibles Narratifs'. *Communications* 8. 1966 بریمنڈ کی یہ تحریر لسانی نہیں بلکہ منطقی اپروچ رکھتی ہے۔ (اس شعبے میں بریمنڈ کے مختلف مطالعات کا مجموعہ Logique du Recit کے عنوان سے 1973 میں پیرس سے چھپا۔ اس کام میں ''ممکنہ متبادلات کے نمونے پر بیانیے کا تجزیہ'' شامل ہے۔ اس تجزیے کے مطابق ہر بیانیہ لمحہ — یا فعل — کئی طرح کے حل ہمارے سامنے رکھتا ہے، جن میں سے کسی ایک کے وقوع پذیر ہونے کی صورت میں متبادلات کا ایک اور نیا مجموعہ سامنے آجاتا ہے۔)

۶۔ آندرے مارٹینی Andre Martinet, 'Reflexions sur la Phrase', *Language and Society* (Studies presented to Jansen). Copenhagen, 1961, p. 113.

۷۔ یاکبسن نے لکھا ہے کہ سب لوگ یہ مانتے ہیں کہ جملے اور جملے سے بعید چیزوں کے درمیان بہت سی عبوری

باتیں ہوتی ہیں، مثلاً ہم آہنگی یا کورڈی نیشن کا عمل جملے کے بعد بھی جاری رہ سکتا ہے۔

۸۔ خصوصی طور پر ملاحظہ ہو: Benveniste op cit chapter 10, ZS Harris 'Discourse Analysis' *Language* 28, 1952 pp 18-23 & 474-94, N Ruwet 'Analyse Structurale d'un Poeme Francais', *Linguistics* 3 1964, pp 62-83

۹۔ اس قسم کی لسانیات کا ایک کام کلام مربوط کی ہیئتوں کی نوعیات (typology of forms of discourse) کو طے کرنا ہوگا۔ عارضی طور پر تین اقسام بتائی جا سکتی ہیں: ۱۔ مجازی (metonymic) جیسے بیانیہ ناول، ۲۔ استعاراتی (metaphoric) جیسے غنائی شاعری، علم و دانش سے متعلق کلام ۳۔ قیاس محذوف (enthymematic) مثلاً دانشورانہ ڈسکورس۔

۱۰۔ ملاحظہ ہو: Elements pour une theorie de l'interpretation du recit mythique III.I. (اس کے علاوہ اسی جلد میں 'The Struggle with the Angel' کا حصہ II بھی۔ گرائمس کا بیان ملاحظہ ہو: *Semantique Structurale*, Paris, 1966, chapter 10

۱۱۔ جب ملارمے ایک لسانیاتی پروجیکٹ پر کام کر رہا تھا اس وقت کا یہ بصیرت افروز بیان ملاحظہ ہو: ''اس نے محسوس کیا کہ زبان فکشن کا آلہ ہے: وہ زبان کے طریقۂ کار کو سمجھنے کی کوشش کرے گا (متعین کرے گا)— زبان جو خود کو معکوس کرتی ہے۔ چنانچہ اس کے نزدیک فکشن ذہنِ انسانی کا ہی عمل ہے— فکشن ہی ہر طریقۂ کار کو استعمال میں لاتا ہے، اور انسان محض اپنی خواہش تک محدود ہو کر رہ جاتا ہے۔'' (Oeuvres Completes, Bibliotheque de la Pleiade, Paris. 1961, p. 851) یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ ملارمے نے فکشن اور شاعری دونوں مترادف کے طور پر برتے ہیں۔ (مقابلہ کریں، ایضاً ص 335)

۱۲۔ کہنا چاہیے کہ انسانی رودادیں یک گرفتی / یک رخی (monovalent) نہیں ہوتیں۔ کوئی روداد اپنے آپ میں محض 'صحیح' یا 'غلط' نہیں ہوتی... ان کو 'زیادہ مفید' یا 'کم مفید' کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ MA Halliday, 'General Linguistics and its Application to Language Teaching', *Patterns of Language*, London 1966, p. 8.

۱۳۔ انضمام کی سطحوں کا تعین پراگ دبستان میں کیا گیا (vid J Vachek, *A Prague School Reader in Linguistics*, Bloomington, 1964, p. 468) اور تبھی سے بہت سے ماہرینِ لسانیات نے اس کو قبول کر لیا۔ میری رائے میں بین وینستے نے اس سلسلے میں سب سے شاندار تجزیہ کیا ہے: op. cit., chapter 10

۱۴۔ 'اگر ذرا مبہم سے الفاظ میں کہیں تو لیول یا سطح، علامات اور اصولوں وغیرہ کے اس نظام کو کہہ سکتے ہیں جو ملفوظوں (utterances) کی ترجمانی کرتا ہے۔ باخ F Bach, op cit p. 57

۱۵۔ خطابت (Rhetoric) کا تیسرا حصہ 'استدلال کی ایجاد' (inventio) زبان سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ اس کا تعلق شے (res) سے ہے، لفظ (verba) سے نہیں۔

۱۶۔ گا ؛ لیوی اسٹراس Claude Levi-Strauss. Anthropologie Structurale, Paris, 1958, p. 233 [Structural Anthropology, New York and London 1963, p. 211]

۱۷۔ ملاحظہ ہو: T. Todorov, 'Les Categories du recit Litteraire', Communications 8, 1966 (بیانیہ پر تودوروف کا کام دو کتابوں میں بہ آسانی مل جاتا ہے: Litterature et Signification, Paris 1967 اور دوسری کتاب ہے: Poetique de la Prose, Paris, 1972 انگریزی میں اس کے مختصر تعارف کے لیے دیکھیں: Structural Analysis of Narrative, Novel 1, 3, 1969, pp. 70-76)

۱۸۔ [بارت نے یہ اقتباس پو کی کہانی کے بودلیر کے ترجمے کے مطابق دیا ہے۔ پو کے اصل الفاظ یوں ہیں: so far as his labours extended.]

۱۹۔ اس تعارف میں میں نے اس بات کا خیال رکھا ہے کہ موجودہ عہد کی ریسرچ میں ممکن حد تک کوئی رخنہ نہ آئے۔

۲۰۔ ملاحظہ ہو: B Tomachevski, 'Thematique' (1925), in Theorie de la Litterature, ed. T. Todorov, Paris 1965, pp. 263-307 کچھ عرصے کے بعد پراپ نے فعل کی تعریف ان الفاظ میں پیش کی: 'کسی کردار کا کوئی کام جس کا تعین سلسلہ ہائے عمل میں اس کی اہمیت کے نظریے سے کیا جائے۔' Morphology of the Folktale, Austin and London, 1968, p. 21. تودوروف کے الفاظ ہیں: 'تحریر میں کسی عنصر (فعل) سے مراد یہ ہے کہ اس میں اس تحریر کے دوسرے عناصر کے ساتھ اور پوری تحریر کے ساتھ بھی، مربوط ہونے کی صلاحیت ہو۔ یہ تعریف Communications 8 میں شامل ہے۔ اسی میں گریمس کی تحریر بھی ہے جس میں انھوں نے اکائی کی تعبیر اس کے تصریفی رابطوں پر ہی نہیں کی ہے بلکہ اس نحوی اکائی کی بنیاد پر بھی کی ہے جس کا یہ حصہ ہوتی ہے۔

۲۱۔ یہی بات فن کو 'زندگی' سے علاحدہ کرتی ہے — 'زندگی' میں محض دھندلی اور مبہم ترسیل ہوتی ہے۔ دھندلاپن (جس کے پار دیکھ پانا ناممکن ہے) فن میں بھی ہوسکتا ہے لیکن اس میں یہ ایک منضبط عنصر کے طور پر ہوتا ہے (مثلاً Watteau میں)، بہرحال 'دھندلاپن' تحریری ضابطے کے لیے نامانوس ہوتا ہے: تحریر بہرحال واضح ہی ہوتی ہے۔

۲۲۔ کم از کم ادب میں ایسا ہی ہے جہاں (منضبط زبان کی مجرد فطرت کے سبب) ترسیم کی آزادی کی وجہ سے سنیما جیسے تمثیلی فنون کے مقابلے میں ذمہ داری بڑھ جاتی ہے۔

۲۳۔ بیانیہ اکائی کی فعلیت تقریباً عارضی ہوتی ہے، یہ اس بات پر منحصر ہوتی ہے کہ وہ کون سی سطح پر مصروف عمل ہے۔ جہاں کہیں مختلف اکائیاں ایک ہی سطح پر یکجا ہوں (مثلاً تجسس کے معاملے میں) تو یہ فعلیت بہت واضح ہوجاتی ہے۔ یہی فعلیت اس وقت خاصی کم ہوجاتی ہے جب فعل بیانیاتی سطح پر ہی مکمل ہوجائے — کوئی ایسا جدید متن جس میں واقعے کے بیان کی سطح کمزور یا کم اہم ہو، صرف ضابطۂ تحریر میں آنے کے بعد

ی اہمیت وتاثیر رکھتا ہے۔

۲۴۔ 'جملے سے بعید نحوی ترتیب سے متعلق اکائیاں ہی دراصل اس کے مشمولات کی اکائیاں ہوتی ہیں۔' AJ Greimas, *Cours de Semantique Structurale* (roneoed), 1964, VI, 5 [cf *Semantique Sturcturale*, pp. 116f] اس طرح فعلی سطح کی چھان بین عمومی معنیات کا حصہ ہوتی ہے۔

۲۵۔ "لفظ کو عمارت کی اینٹ کی طرح ادبی فن پارے کا ایسا عنصر نہیں سمجھنا چاہیے جسے مزید حصوں میں نہ بانٹا جا سکے۔ بلکہ اس کو مزید عناصرِ لفظی 'verbal elements' میں بانٹا جا سکتا ہے۔" J Tynianov, quoted by T Todorov in *Languages*, 6, 1971, p. 18

۲۶۔ یہ تمام زمرے، آگے آنے والے دوسرے زمروں کی طرح، عارضی ہو سکتے ہیں۔

۲۷۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ افعال کو نحوی اجزا میں پھیلانے سے بالآخر مختلف افعال کے باہمی تصریفی رشتے ظاہر نہیں ہوں گے، جیسا کہ لیوی اسٹراس اور گرائمس کے زمانے سے تسلیم کیا جاتا رہا ہے۔

۲۸۔ افعال کو عمل (verbs) تک محدود نہیں کیا جا سکتا، نہ ہی اشاریوں کو توضیحی الفاظ یا محض صفات (adjectives) تک محدود کیا جا سکتا ہے، اس کا سبب یہ ہے کہ کچھ عمل ایسے بھی ہوتے ہیں جن کی اہمیت اشاریاتی ہوتی ہے، مثلاً کسی کردار یا مخصوص ماحول کے 'نشان' وغیرہ۔

۲۹۔ ویلری ضابطۂ تحریر میں (Valery) نے dilatory signs کی بات کی ہے۔ جاسوسی ناول میں کنفیوز کرنے والے اس قسم کی بہت سی اکائیاں ہوتی ہیں۔

۳۰۔ [زبانی ترسیل کے چھ حقائق اور ان کے جیسے لسانی افعال — جذباتیہ، اقراریہ، حوالہ جاتی، رسمی، ورائے لسان اور شاعرانہ — کے لیے آر. یاکبسن کو دیکھیں: 'Linguistics and Poetics' *Style and Language*, ed. TA Sebeok, New York 1960, pp. 350-77]

۳۱۔ این. روویٹ (N Ruwet) ایسے عنصر کو پیرامیٹریکل کہتے ہیں جو موسیقی کے کسی دورانیے میں مستقل یا اٹل رہتا ہے (مثلاً باخ کے allegro (تیز گت کی موسیقی) میں ٹیمپو-tempo یا پھر کسی سولو (solo) کا مونوڈک کریکٹر (monodic character)

۳۲۔ جیرارڈ جینی (Gerard Genette) نے 'Frontieres du recit', *Communications* 8, 1966 میں روداودں کی دو اقسام کی نشاندہی کی ہے: آرائشی اور پُر معنی۔ ان میں سے دوسری کا تعلق واضح طور پر کہانی کی سطح سے ہے؛ جبکہ پہلی کا نظامِ کلام سے، جس سے صاف مترشح ہے کہ ایک طویل عرصے تک یہ کس لیے پوری طرح خطابت کا اصولی حصہ بنی رہی: یعنی descriptio یا ekphrasis جسے نو خطابت میں بے حد اہمیت دی جاتی ہے۔

۳۳۔ Poetic. 1459a

۳۴۔ محولہ بریمنڈ، 'Le Message Narratif', *Communications* 4, 1964 [Claude Levi-Strauss

'La Structure et la forme', *Cahiers de l'Institut de Science Economique* Anthropologie Structurale *Appliquee* 99, March 1960 (Serie M, no 7.) p 29

II میں پیرس سے 1974 میں ازسرِ نو شائع ہوا۔]

۳۵۔ Quant au Livre (Oeuvres Completes [ed Pleiade] p. 386.

۳۶۔ ویلری نے اپنے مخصوص انداز میں، جو ہمیشہ فراست سے معمور لیکن ادھورا ہوتا ہے، بیانیہ وقت کی حیثیت پر اس طرح روشنی ڈالی ہے: ''ایک رہنما تار اور ایجنٹ کے روپ میں وقت/زمان پر عقیدہ یادداشت کے میکنزم اور مبسوط نظامِ کلام پر مبنی ہوتا ہے۔'' (The belief in time as agent and guiding thread is based on the *mechanism of memory and on that of combinatory discourse.*), *Tel Quel, Oeuvres* Vol. II, Bibliotheque de la Pleiade, Paris 1957, p. 348

ابہام خود ڈسکورس کی وجہ سے پیدا ہوا ہے۔

۳۷۔ اس تصور سے ارسطو کی بات یاد آ جاتی ہے۔ وہ کہتا ہے: امکانی کاموں کا ایک عقلی انتخاب، یعنی *proairesis* ہی عملی سائنس یعنی *praxis* کی بنیاد فراہم کرتا ہے، جو *poiesis* کے برعکس، کوئی ایسا کام نہیں کرتی جو اپنی عامل قوت سے ممیز ہو۔ ان معنوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تجزیہ کار بیانیہ میں جاری و ساری praxix کی بازتشکیل کی کوشش کرتا ہے۔

۳۸۔ متبادلات (یہ کیا جائے یا وہ) پر مبنی اس قسم کی منطق کی خوبی یہ ہے کہ یہ ڈرامائیت کے عمل کی توجیہہ کرتی ہے، جو عموماً بیانیہ میں موجود ہوتا ہے۔

۳۹۔ [یاکبسن کہتا ہے: ''شعری فعل محورِ انتخاب کی تعدیل کے اصول کو محورِ اتصال کے اوپر نمایاں کرتا ہے۔'' "The poetic function projects the principle of equivalence of the axis of selection onto the axis of combination", Jakobson, 'Linguistics and Poetics', p. 3]

۴۰۔ ملاحظہ ہو: اے۔ جے۔ گرائمس، Elements pour une theorie de l'interpretation du recit mythique', *Communications* 8, 1966 [article reprinted in *Du Sens*, Paris 1970]

۴۱۔ خیم سلیف (ڈنمارک کا ماہرِ لسانیات Kjelmslev) کے پیش کردہ معنوں میں دوہری تکویث: یعنی دو اصطلاحیں جو ایک دوسرے کے وجود کو پہلے ہی فرض کر لیں۔

۴۲۔ یہ کافی حد تک ممکن ہے کہ تصریفی نوعیت کے تخالف کی نشان دہی اس حقیر سی سطح پر بھی کی جا سکے، اگر دو اصطلاحوں کے درمیان نہیں تو کم از کم کڑیوں کے درمیان کے درمیان ہی سہی: 'سگریٹ کی پیش کش' والی کڑی خطرہ/تحفظ (چیگلوف نے شیئر لاک ہومز سیریز کے اپنے تجزیے میں اس کو واضح کیا ہے) یا شک/امان، جارحیت/رفاقت کے پیراڈائم کو موقوف کرتی اور پھیلاتی ہے۔

۴۳۔ روسی ہیئت پسندوں نے اس نکتے کو پہچانا اور اس کی نوعیات کا خاکہ تیار کیا؛ یہ خاکہ جملے کی 'پیچیدہ' ساختوں

کا اصول یاد دلا دیتا ہے (ملاحظہ ہو V I)۔

۴۴۔ یہ بات نہیں بھولنی چاہیے کہ کلاسکی ٹریجڈی میں صرف 'ایکٹرز' ہوتے ہیں؛ کردار نہیں۔

۴۵۔ بورژوا ناول میں 'کردار شخص' (character-person) کی بالادستی ہے۔ ناول War and Peace میں نکولائی روستوف شروع سے ہی ایک اچھا آدمی ہے، جو وفادار، باحوصلہ اور پُر جوش ہے: پرنس آندرے اعلیٰ خاندان کا ایسا فرد ہے جس کے واہمے ٹوٹ چکے ہیں۔ ناول میں جو کچھ پیش آتا ہے وہ ان کی تصویر کشی کرتا ہے، تشکیل نہیں۔

۴۶۔ اگر معاصر ادب کے کچھ حصے نے 'کردار' پر ضرب لگائی ہے تو اس کا مقصد اس کا خاتمہ کرنا نہیں ہے (جو ناممکن ہے) بلکہ اس کو عاری از شخصیت (depersonalize) کرنا ہے (جو ایک خاصی مختلف بات ہے)۔ کردار سے عاری ناول، مثلاً فلپ سالیرز (Philippe Sollers) کا Drame وغیرہ، زبان کے حق میں شخص سے نجات ضرور حاصل کر لیتے ہیں لیکن ان میں نبرد آزما عمل کاروں کا بنیادی عملِ باہمی برقرار رہتا ہے جو خود speech act سے تعلق رکھتا ہے۔ اس طرح کے ادب میں سبجیکٹ یا 'موضوع' ہوتا تو ضرور ہے، لیکن یہ موضوع لسانی موضوع ہوتا ہے۔

۴۷۔ *Semantique Structurale*, p. 129f.

۴۸۔ تخفیف رتلخیص (condensation) کی ان کارروائیوں کو نفسیاتی تجزیے میں خوب اہمیت دی گئی ہے۔ ہیملٹ کے بارے میں لکھتے ہوئے ملارمے یہ کہہ چکا تھا: 'یہ کردار یقیناً فالتو ہی ہیں۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ اسٹیج سے مخصوص تصویر کشی کا جو آئیڈیل طریقہ ہے اس میں یا تو ٹائپس میں علامتی مبادلہ ہوتا ہے یا پھر کسی مرکزی حیثیت کے تنہا شخص سے اس کا تعلق ہوتا ہے۔' Crayonne au Theatre, Oeuvres Completes, p. 301)

۴۹۔ مثلاً: ایسا بیانیہ جس میں معروض اور موضوع دونوں کو ایک ہی کردار میں ضم کر دیا جائے، جیسا کہ ان بیانیوں میں کیا گیا، جن میں اپنی ہی یا اپنے تشخص کی تلاش کی گئی ہو (The Golden Ass)؛ اور وہ بیانیے جن میں موضوع، ایک کے بعد ایک معروض کے پیچھے جاتا ہے (Madame Bovary) وغیرہ۔

۵۰۔ امبرتو ایکو (Umberto Eco) کا جیمس بونڈ سائکل کا تجزیہ زبان کے مقابلے میں کھیل کا حوالہ زیادہ دیتا ہے۔ ('James Bond: une combinatoire narrative', *Communications* 8, 1966.

۵۱۔ Problems de Linguistique Generale میں شامل بین وینیسٹ کا کیا ہوا شخص کا تجزیہ ملاحظہ ہو۔

۵۲۔ Double Bang a Bangkok [secret agent thriller by Jean Bruce, Paris, 1959] یہ جملہ قاری کے لیے 'عقل مند کو اشارہ کافی ہے' کے مصداق کام کرتا ہے، گویا قاری سے ہی سیدھا خطاب کیا گیا ہو۔ اس کے مقابلے میں، یہ جملہ ملفوظہ 'So Leo had just left' راوی کا اشارہ ہے کیونکہ یہ کسی 'شخص' کے ذریعے کیے جانے والے استدلال کے عمل کا حصہ ہے۔

۵۳۔ Let categories du recit litteraire میں تو دوروف نے راوی اور قاری کی شبیہوں کے بارے میں

بات کی ہے۔

۵۴۔ ''نظریاتی نقطہ نظر سے کوئی کب لکھے گا، یعنی کہنا یہ ہے کہ اس انداز میں جس طرح خدا آسمانوں سے نیچے کے زمینی معاملات کو دیکھتا ہے، کوئی کب لکھے گا؟'' Flaubert Preface a la vie d'ecrivain ed G. Bolleme, Paris 1965, p 91

۵۵۔ اس تجزیے کے وسیع دائرۂ کار کو دیکھتے ہوئے یہ ایک بہت ضروری امتیاز ہے کیونکہ تاریخ میں بیانیوں کی ایک بہت بڑی تعداد ایسی ہے جن کے مصنف کو کوئی نہیں جانتا (اس میں غیر تحریری بیانیے، لوک کہانیاں اور ایسے رزمیے شامل ہیں جو رزمیہ گویوں اور شاعروں کی وساطت سے پہنچے ہیں)۔

۵۶۔ J Lacan: 'Is the subject to which I refer when I speak the same as the subject who speaks?'

۵۷۔ E. Beneveniste, op. cit (خصوصاً انیسواں باب)۔

۵۸۔ شخصی انداز: 'برنابی کو یہ محسوس ہی نہیں ہوا کہ کچھ بھی بدلا ہوا نظر نہیں آرہا ہے...' The Murder of Roger Ackroyd میں یہ طریقہ زیادہ واضح انداز میں استعمال ہوا ہے کیونکہ اس میں قاتل واحد متکلم میں بات کرتا ہے۔

۵۹۔ پیش کش/ادائیگی کے حوالے سے ملاحظہ ہو تودوروف کی تحریر، 'Les Categories du recit Litteraire' اس ادائیگی کی کلاسکی مثال یہ جملہ ہے: I declare war جو کچھ بھی رکارڈ نہیں کرتا یا کچھ بھی واضح نہیں کرتا، بلکہ منہ سے ادا ہوتے ہوتے یہ اپنے معنی پوری طرح آشکار کر دیتا ہے۔ (اس کے مقابلے میں یہ جملہ 'the king declared war' حقیقت میں کچھ نہ کچھ رکارڈ کرتا یا واضح کرتا ہے۔

۶۰۔ زبان اور لغت کے درمیان موجود فرق کے لیے ملاحظہ ہو: Genette's 'Frontieres du Recit', (*Communications* 8)

۶۱۔ *Genus activum vel Imitation* (نظام کلام میں راوی کی کوئی مداخلت نہیں: مثلاً تھیٹر)؛ *genus ennarativum* (صرف شاعر ہی بولتا ہے: مثلاً مقولے اور اخلاقی نظمیں)؛ *genus commune* (دونوں اقسام کا مرکب: مثلاً رزمیہ شاعری)۔

۶۲۔ H Sorenşen, *Language and Society*, (studies presented to Jansen), p 150

۶۳۔ MAK Halliday, op.cit., p 4

۶۴۔ LJ Prieto, *Principes de Noologie*, Paris and The Hague, 1964, p 36

۶۵۔ جیسا کہ لوسیئن سیباگ (Lucien Sebag) نے اس نکتے کی جانب توجہ دلائی ہے کہ داستان آپ کسی بھی موقعے پر، کسی بھی جگہ سنا سکتے ہیں لیکن اسطوری بیانیے کے ساتھ ایسا نہیں کر سکتے۔

۶۶۔ ویلیری: ''رسمی طور پر کہا جائے تو ناول خواب کی طرح ہوتا ہے۔ اپنے انوکھے پن اور تحیر خیزی کی بنیاد پر دونوں ہی کی تعریف طے نہیں کی جا سکتی۔ دونوں ہی کے انحرافات یا واقعات کا عدم توافق ان کا اپنا حصہ

ہیں۔''

۶۷۔ Charles Bally, *Linguistique Generele et Linguistique Francaise*, Paris 1932

۶۸۔ تقابل کریں لیوی اسٹراس: ''تاریخ کے اعتبار سے ایک ہی قسم سے تعلق رکھنے والے رشتے دور دور فاصلوں پر ظاہر ہو سکتے ہیں۔'' (*Anthropologie Structurale*, p. 234)، اے جے گرائمس نے افعال کی منتشر ہونے والی نوعیت پر زور دیا ہے۔

۶۹۔ کلاسوفسکی (Klossowski) کی Baphomet کے بارے میں لکھتے ہوئے JP Faye کہتے ہیں: ''جو کچھ ظاہر کرنا ضروری ہے اس کو فکشن (یا بیانیے میں) بمشکل ہی ظاہر کیا جاتا ہے: یعنی 'زندگی' پر 'خیال' کے تجربے کو۔'' Tel Quel 22, 1955 p. 88

۷۰۔ منطقی طور پر 'انتظار کرنا' میں صرف دو مرکزے ہیں: (۱) انتظار کی شرائط طے کرنا (۲) انتظار پورا ہونا (مثبت یا منفی نتیجے میں)۔ ان میں سے پہلے مرکزے پر کافی زیادہ، اور بسا اوقات مسلسل عمل اندازی کی جا سکتی ہے (Waiting for Godot) ساخت کے ساتھ کھیلنے کی یہ ایک اور مثال ہے جو اس مرتبہ اپنی حدود سے متجاوز ہے۔

۷۱۔ ویلری کے الفاظ میں: پراؤسٹ جدا کرتا ہے، اور یہ محسوس کرا دیتا ہے کہ جدائی ہمیشہ کے لیے ہوئی ہے— اسے دوسرے ادیب نظر انداز کرنے کے عادی ہیں۔

۷۲۔ یہاں بھی مواد کے اعتبار سے خصوصیات قابل توجہ ہیں: ادب میں تخفیفِ عبارت کی بے مثال قوت ہوتی ہے— جو سنیما میں نہیں ہوتی۔

۷۳۔ یہ تخفیف ضروری نہیں کہ کتاب کی تقسیمِ ابواب کے مطابق ہو۔ اس کے برعکس، محسوس یہ ہوتا ہے کہ ابواب کتاب میں تجسس کے نکات متعارف کرانے کے لیے بریک کا کام کرتے ہیں (سیریل تکنیک)۔

۷۴۔ این. رویٹ، (N Ruwet, 'Analyse Structurale d'un Poeme Francaise', Linguistics 3, 1964, p. 82): ''ایک مفروضہ بات 'مجھے تم سے محبت ہے' کہنے کے لیے اگر بہت سے طریقے اختیار کیے جائیں تو اس کے نتیجے میں نظم بن سکتی ہے۔'' یہاں رویٹ کی مراد صدر شریبر کے خبط کے دوروں کی فنتاسی کے تجزیے سے ہے جو فرائڈ نے کیا تھا۔ ('Psycho-anlytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia', *Standard Edition*, Vol 12.

۷۵۔ ایک بار بھی راوی کے قواعدی 'صیغۂ شخصی' اور اس 'شخصیت' (یا موضوعیت) میں کوئی تعلق نہیں ہے جو فلم کا ڈائرکٹر کسی کہانی کو پیش کرتے ہوئے شامل کر سکتا ہے: 'کیمرہ میں' یعنی واحد متکلم (جو ہمیشہ کسی مخصوص کردار کی بصیرت سے شناخت پذیر ہوتا ہے، فلم سازی کی تاریخ میں استثنائی حیثیت رکھتا ہے۔

۷۶۔ *The Murders in the Rue Morge*

۷۷۔ (G Genette) درست ہی نقل کی تخفیف براہِ راست ادا کیے گئے مکالموں کے اقتباسات کی صورت میں کرتا ہے (تقابل کریں: Frontieres du Recit): لیکن مکالمے میں بھی ہمیشہ تفہیم کا فعل شامل ہوتا ہے. نقل

کا نہیں۔

۷۸۔ ملارمے: ”کسی ڈرامائی تحریر میں انسانی اعمال سے خارجی اثرات کو اس طرح متواتر دکھایا جاتا ہے کہ اس تواتر میں کوئی لمحہ اپنی حقیقت کو برقرار نہیں رکھتا، اور اس کے نتیجے میں آخر میں کچھ بھی پیش نہیں آتا۔“

Crayonne au theatre. Oeuvres completes, p. 296.

زویتان تودوروف

بیانیے کا ساختیاتی تجزیہ

(تودوروف (Tzvetan Todorov) بلگاری نسل کے فرانسیسی فلسفی، تاریخ داں اور ساختیاتی ادبی نقاد ہیں۔ ان کے اس مضمون کو آرنلڈ وینسٹائن (Arnold Weinstein) نے انگریزی میں منتقل کیا تھا۔ اردو ترجمہ انھی کے انگریزی متن پر مبنی ہے۔)

٭

یہاں میں جس موضوع پر بات کرنا چاہتا ہوں وہ اس قدر وسعت کا حامل ہے کہ آئندہ صفحات اس کا محض خلاصہ بن کر رہ جائیں گے۔ علاوہ ازیں، عنوان میں شامل لفظ 'ساختیاتی' آج ایسا لفظ بن چکا ہے جو رہنما کم اور گمراہ کن زیادہ ہے۔ غلط فہمیوں سے ہر ممکن حد تک بچنے کے لیے میں مندرجۂ ذیل راہ اختیار کروں گا۔ سب سے پہلے مختصراً یہ بتاؤں گا کہ میرے نزدیک ادب کے تئیں ساختیاتی رویے سے کیا مراد ہے۔ پھر اس اپروچ کی وضاحت کے لیے میں ایک بیانیے کی مدد سے ایک ٹھوس مسئلہ پیش کروں گا، بلکہ صحیح لفظوں میں کہوں تو پلاٹ کی مدد سے۔ تمام مثالیں بوکاچیو (اطالوی ادیب Boccacci) کے ڈیکامیرن (Decameron) سے لی گئی ہیں۔ (بوکاچیو نے یہ کتاب 1348-1358 کے دوران لکھی۔ اس میں سو کہانیاں ہیں جو دس دن میں ایسے دس نوجوانوں نے سنائیں جو فلورنس کی سیاہ موت سے بچ کر نکل بھاگے تھے۔ اس تخلیق نے بعد میں چاسر اور

شیکسپیر جیسے تخلیق کاروں کو متاثر کیا— مترجم) آخر میں بیانیے کی نوعیت اور تجزیے کے اصولوں پر
بعض تعمیمی نتائج نکالنے کی کوشش کروں گا۔

سب سے پہلے ادب کے تئیں دو ممکنہ رویوں کو ایک دوسرے مقابل رکھ کر دیکھا جا سکتا ہے:
ایک نظری (theoretical) رویہ اور دوسرا تشریحی (descriptive) رویہ۔ ساختیاتی تجزیے کی
نوعیت بنیادی طور پر نظری اور غیر تشریحی ہوگی۔ دوسرے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ اس قسم کے
مطالعے کا مقصد کسی ٹھوس تخلیق کی تشریح یا وضاحت کرنا ہرگز نہیں ہو سکتا۔ یہاں تخلیق کو ایک غیر
مرئی ساخت کے مظہر کے طور پر برتا جائے گا، اس کی ممکنہ تفہیمات میں سے یہ محض ایک تفہیم ہوگی۔
اس ساخت کو سمجھنا ہی ساختیاتی تجزیے کا نصب العین ہوگا۔ چنانچہ 'ساخت' یا اسٹرکچر کی اصطلاح
یہاں ایک منطقی معنویت رکھتی ہے، مکانی معنویت نہیں۔

ایک اور تقابل کی مدد سے ہم اُس اہم نکتے پر زیادہ ارتکاز کے ساتھ روشنی ڈال سکیں گے جس
پر ہم غور کرنے بیٹھے ہیں۔ کسی تخلیق کے تئیں داخلی اپروچ کا اگر ہم کسی بیرونی اپروچ سے تقابل
کریں تو ساختیاتی تجزیہ داخلی اپروچ کی ترجمانی کرے گا۔ اس طرح کا تقابل ادبی نقادوں کے
ہاں خوب معروف ہے، اور ویلک اور وارن (Wellek & Warren) نے اس کو اپنی ادبی تھیوری
(Theory of Literature) کی اساس بنایا ہے۔ البتہ یہاں اس کو یاد کرنا ضروری ہے کیوں کہ
سبھی طرح کے ساختیاتی تجزیوں پر 'نظری' کا لیبل چسپاں کرتا ہوں تو میں واضح طور پر اس تصور
کے نزدیک آجاتا ہوں جسے عموماً 'بیرونی اپروچ' کہا جاتا ہے (مبہم استعمال میں ایک جانب
'نظری' اور 'بیرونی' کو اور دوسری جانب 'تشریحی' اور 'داخلی' کو باہم مترادف کے طور پر برتا جاتا
ہے)۔ مثال کے طور پر جب مارکسسٹ یا نفسیاتی تجزیہ نگار کسی تخلیق سے مسابقہ کرتے ہیں تو
بذاتِ خود تخلیق میں ان کی کوئی دل چسپی نہیں ہوتی، بلکہ وہ ایسی سماجی یا نفسیاتی مجرد ساخت کی
تفہیم سے سروکار رکھتے ہیں جو اس تخلیق سے عیاں ہوتی ہو۔ اس طرح ان کا یہ رویہ نظری بھی ہوتا
ہے اور بیرونی بھی۔ اس کے برعکس 'جدید نقاد' (تخیلی)، جس کی اپروچ ظاہر ہے کہ 'داخلی' ہوتی
ہے، کا نصب العین تخلیق کی تفہیم کے سوا کچھ اور نہ ہوگا، اور اس کی تمام مساعی کا نتیجہ اس تخلیق کی
تفسیر و تاویل کی ایسی صورت میں ظاہر ہوگا جس کا مقصد تخلیق کے معانی کو خود تخلیق سے زیادہ

وضاحت کے ساتھ پیش کر دینا ہو۔
ساختیاتی تجزیہ ان دونوں رویوں سے مختلف ہوتا ہے۔ ہم نہ تو تخلیق کی خالص تفسیر سے مطمئن ہو سکتے ہیں، نہ ایسی توضیح وتشریح سے جو نفسیاتی یا سماجیاتی، بلکہ فلسفیانہ ہو۔ دوسرے لفظوں میں کہہ سکتے ہیں کہ ساختیاتی تجزیہ (اپنے بنیادی اصولوں میں) ادبی تھیوری کے، ادبی شعریات کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ اس کا ہدف ادبی ڈسکورس ہے، ادب نہیں — ادب جو کہ حقیقی (real) کے مقابلے میں افتراضی (virtual) ہوتا ہے۔ اس قسم کا تجزیہ تفسیر وتوضیح (عین تخلیق کی مدلل تلخیص) کا جویا نہیں ہوتا بلکہ اس کا مقصد ساخت کی تھیوری اور ادبی ڈسکورس کے طرزِ کار کو پیش کرنا ہے، مختلف النوع ادبی امکانات کو اس طرح پیش کرنا ہے کہ موجودہ ادبی تخلیقات ایسے مخصوص نمونے نظر آنے لگیں جو سچ ہو چکے ہوں۔

یہیں یہ کہنا بھی ضروری ہے کہ ساختیاتی تجزیے میں، عملی سطح پر، ٹھوس تخلیقات کا بھی حوالہ دیا جائے گا: کہ تھیوری تک رسائی کی پہلی سیڑھی جامع، تجربی علم کی ہی ہوتی ہے۔ اس تجزیے میں ہر تخلیق میں یہ دریافت کیا جائے گا کہ دوسروں کے ساتھ اس کی کیا چیزیں مشترک ہیں (مثلاً، اصناف اور ادوار کا مطالعہ)، یا دوسری تمام تخلیقات کے ساتھ بھی کیا اشتراک ہے (ادب کی تھیوری)؛ البتہ ہر ایک تخلیق کی انفرادی خصوصیت کو واضح نہیں کر سکے گا۔ عملی سطح پر یہ مسلسل آگے پیچھے جانے کا سوال ہے، یعنی کبھی تجریدی ادبی خواص کی طرف تو کبھی انفرادی تخلیقات کی طرف۔ شعریات اور شرح در حقیقت باہم تکمیلی سرگرمیاں ہیں۔

دوسری جانب، اس اپروچ کی داخلی نوعیت کا اقرار کرنے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ادب اور دوسرے متجانس سلسلوں، مثلاً فلسفے یا سماجی زندگی کے باہمی ربط سے انکار کیا جائے۔ البتہ سوال تدریجی اہمیت متعین کرنے کا ہے: قبل ازیں کہ ہم کسی اور کے ساتھ ادب کے تعلق کا تعین کریں، ادب کو اسی کی تخصیص سے، یعنی ادب کے طور پر سمجھا جانا چاہیے۔

یہ بہ آسانی دیکھا جا سکتا ہے کہ ادبی تجزیے کا یہ نظریہ کافی حد تک سائنس کے جدید تصور سے کسب فیض کرتا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ ادب کا ساختیاتی تجزیہ مستقبل کی ادبی سائنس کا ایک طرح کا تمہیدی باب ہے۔ جب ادب کے تعلق سے لفظ ''سائنس'' کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے

تو عموماً ہر طرف سے احتجاج شروع ہو جاتا ہے۔ اس لیے شاید یہ مناسب رہے گا کہ اس طرح کے بعض اعتراضاف کا جواب ابھی دیتے چلیں۔

آیئے سب سے پہلے ہینری جیمس (Henary James) کے معروف مضمون 'فکشن کا فن' (The Art of Fiction) کا وہ صفحہ پھر سے پڑھیں جس میں بعض اعتراضات شامل ہیں: ''مثال کے طور پر، اس سے زیادہ ممکن کچھ اور نہیں کہ وہ (ناول نگار) ایسے ذہن کا حامل ہو جس کے نزدیک روئداد اور مکالمے، واقعے اور روئداد کے دقیق اختلافات کا تجزیہ کوئی معنی اور روشنی نہ رکھتا ہو۔ لوگ اِن کے بارے میں اکثر اس طرح بات کرتے ہیں جیسے یہ ہر قدم پر ایک دوسرے میں مدغم ہونے، اور اظہار کی ایک عام کوشش کے باہم مربوط اجزا ہونے کے بجائے کسی قسم کی داخلی تخصیص رکھتے ہیں۔ میں کسی ایسی تالیف کا تصور نہیں کر سکتا جو چوکھٹوں کا ایک سلسلہ ہو، نہ ہی کسی بھی قابلِ ذکر ناول میں روئداد کے کسی ایسے متن کا تصور کر سکتا ہوں جو اپنے مقصد میں بیانیہ نہ ہو، یا مکالمے کا متن جو اپنے عندیے میں توضیحی نہ ہو، یا کسی بھی قسم کی صداقت کا معمولی جز جو واقعے کی نوعیت میں شریک نہ ہو، یا کوئی واقعہ جس کا ماخذ ہر فن پارے کی کامیابی کے عام اور واحد منبعے — یعنی عکاسی / توضیح — کے سوا کچھ اور ہو۔ ناول ایک زندہ وجود ہے، کلیتہً واحد اور متسلسل، کسی بھی دوسرے ذی حیات وجود کے مانند؛ اور جس تناسب میں یہ جیتا ہے، اس سے میرے خیال میں یہی پتا چلے گا کہ اس کے ہر ایک عضو میں دوسرے تمام اعضا کا کچھ نہ کچھ باہم مشترک ہے۔ نقاد جو ایک تکمیل شدہ کام کی دقیق بافت کے اوپر بعض چیزوں کا جغرافیہ ڈھونڈ نکالنے کا دم بھرتے ہیں، اس کی بعض سرحدوں کو مصنوعی پائیں گے، مجھے خدشہ ہے، بالکل اسی طرح جو قصہٴ پارینہ بن چکی ہیں۔''

اس اقتباس میں ایسے نقاد کو جو ''روئداد''، ''بیانیہ''، ''مکالمہ'' جیسی اصطلاحیں استعمال کرتا ہے، ہنری جیمس دو گناہوں کا مرتکب قرار دیتا ہے: پہلا یہ کہ کسی حقیقی متن میں کوئی خالص مکالمہ اور خالص روئداد وغیرہ نہیں مل سکتے۔ دوسرا یہ کہ اِن اصطلاحوں کا استعمال ہی غیر ضروری، بلکہ مضرت رساں ہے، کیوں کہ ناول ایک ''زندہ وجود ہے — کلیتہً واحد اور متسلسل۔''

ہم خود کو جیسے ہی ساختیاتی تجزیے کے تناظر میں رکھتے ہیں، پہلے اعتراض کا سارا وزن ختم ہو جاتا ہے: گو کہ اس کا ہدف ''روئداد'' اور ''عمل'' جیسے تصورات کی تفہیم ہے، تاہم ان کو اِن کی خالص شکل

میں تلاش کرنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ یہ بات خاصی فطری معلوم ہوتی ہے کہ تجربی حقیقت کی سطح پر تجریدی تصورات کا براہِ راست تجزیہ نہیں کیا جاسکتا۔ مثال کے طور پر، علمِ طبیعیات میں ہم 'حرارت' جیسے عنصر کی بات کرتے ہیں لیکن ہم اس کو الگ نہیں نکال سکتے اور ایسی اشیا میں اس کا مشاہدہ کرنے پر مجبور ہیں جن میں دوسرے اوصاف بھی موجود ہیں، جیسے مزاحمت اور حجم۔ حرارت ایک نظری تصور ہے، اور خالص شکل میں اس کی موجودگی ضروری نہیں؛ یہی بات روئداد پر بھی صادق آتی ہے۔

دوسرا اعتراض اور بھی زیادہ عجیب ہے۔ چلیے کسی تخلیقی کام اور کسی ذی روح وجود کے اِس مشکوک فیہ تقابل پر غور کریں۔ ہم سب جانتے ہیں کہ ہمارے بدن کا ہر عضو خون، رگوں اور عضلات پر مشتمل ہوتا ہے — یہ سب بیک وقت موجود ہوتے ہیں؛ اس کے باوجود ہمیں اس کی ضرورت نہیں کہ کوئی بایولوجسٹ اِن گمراہ کن تجریدات کو مسترد کرے جن کو خون، رگیں اور عضلات جیسے الفاظ سے شناخت کیا جاتا ہے۔ یہ سب اجزا ہم کو ایک ساتھ ملتے ہیں، یہ حقیقت ہمیں ان کو علاحدہ علاحدہ ممیز کرنے سے نہیں روکتی۔ اگر جیمس کی پہلی دلیل کا ایک مثبت پہلو تھا (اس نے اشارہ کیا ہے کہ ہمارا مقصد تجریدی زمروں پر مشتمل ہونا چاہیے، ٹھوس تخلیقات پر نہیں)، تو دوسری دلیل میں اس نے ان تجریدی زمروں، یا جو کچھ بھی غیر مرئی ہے، کو تسلیم کرنے سے یکسر انکار کیا ہے۔

ادبی تجزیے میں سائنسی اصولوں کو متعارف کرانے کے خلاف ایک اور دلیل معروف ہے۔ اس کے تحت ہمیں بتایا جاتا ہے کہ سائنس کو لازماً معروضی ہونا چاہیے، جب کہ ادب کی تشریح و توضیح ہمیشہ ہی شخصی/موضوعی ہوتی ہے۔ میری رائے میں یہ خام تقابل ناقابلِ دفاع ہے۔ نقاد کی تحریر میں موضوعیت مختلف درجوں میں ہوتی ہے؛ ہر بات اس کے منتخب کردہ نقطۂ نظر پر منحصر ہوتی ہے۔ اگر نقاد کسی تخلیق کے خواص متعین کرنے کی کوشش کرتا ہے تو اس کی تحریر میں موضوعیت کی مقدار کم ہوگی، بہ نسبت اس کے جب وہ اس تخلیق کے عہد یا ماحول کی اہمیت کو اجاگر کرنے کی سعی کرے۔ اس کے علاوہ اس وقت بھی موضوعیت کی مقدار مختلف ہوگی جب وہ ایک ہی تخلیق کی مختلف سطحوں کی چھان بین کرے۔ اگر کسی نظم کے وزن یا اس کی صوتی ترتیب سے متعلق مباحث کیے جائیں گے تو وہ تعداد میں بہت قلیل ہوں گے، اس کے پیکروں کی نوعیت سے متعلق مباحث ہوں گے تو قدرے زیادہ تعداد میں ہوں گے، نیز معانی کے مزید پیچیدہ پیٹرنز سے متعلق ہوں گے تو اور بھی زیادہ تعداد میں ہوں گے۔

دوسری جانب، یہ بات بھی ہے کہ کوئی بھی سماجیاتی علم (یا سائنس، جو بھی کہیں) ایسا نہیں جو موضوعیت سے یکسر آزاد ہو۔ نظری تصورات کے ایک گروپ کے مقابلے میں دوسرے کا انتخاب اپنے آپ میں ایک شخصی یا موضوعی فیصلہ ہوتا ہے، لیکن اگر ہم یہ انتخاب نہ کریں تو ہم یکسر کسی نتیجے پر نہیں پہنچ سکیں گے۔ ماہر اقتصادیات ہو کہ بشریات یا لسانیات کا ماہر، سب موضوعی ہوتے ہیں، فرق صرف یہ ہے کہ وہ اپنی موضوعیت سے واقف ہوتے ہیں، اور اس کو محدود رکھنے کی کوشش کرتے ہیں، صرف تھیوری کی حدود تک اس کی موجودگی کو برداشت کرکے۔ ایسے وقت میں جب کہ نیچرل سائنسیں بھی موضوعیت کے اثر سے مبرا نہیں، سماجیاتی علوم کی موضوعیت سے انکار کرنے کی جسارت کوئی مشکل سے ہی کرسکتا ہے۔

اب اس طرح کی نظری قیاس آرائیوں کو چھوڑنا چاہیے، اور وقت ہے کہ ادب کے تئیں ساختیاتی اپروچ کی کوئی مثال پیش کروں۔ یہ مثال توضیح کا کام کرے گی، ثبوت کا نہیں۔ جن نظریات کو میں نے ابھی واضح کیا ہے اگر ان پر مبنی جامع تجزیے میں بعض خامیاں رہ جائیں تو ضروری نہیں کہ ان نظریات پر کوئی سوال اٹھایا جائے۔

وہ مجرد ادبی تصور جس پر میں بات کرنا چاہوں گا، پلاٹ کا تصور ہے۔ یقیناً، اس کا مطلب یہ نہیں کہ میرے نزدیک ادب صرف پلاٹ تک محدود ہے۔ البتہ میں یہ خیال کرتا ہوں کہ پلاٹ ایسا تصور ہے جس کو نقاد اہمیت ذرا کم ہی دیتے ہیں، اور اسی لیے اکثر نظر انداز کرتے ہیں۔ جب کہ ایک عام قاری کتاب کو سب سے پہلے پلاٹ کے بیان کے طور پر پڑھتا ہے؛ اور یہ سادہ لوح قاری نظری مسائل سے کوئی دل چسپی نہیں رکھتا۔ میرا مقصد بعض ایسے سودمند زمروں کی نشاندہی کرنا ہے جن سے پلاٹوں کی تشریح اور جانچ کی جاسکے۔ بیانیہ کے تجزیے سے متعلق جو معمولی لفظیات ہمارے تصرف میں ہے، ان زمروں میں استعمال کی جاسکتی ہے؛ یہ لفظیات عمل (action)، کردار (character)، بازشناسی (recognition) جیسے الفاظ پر مشتمل ہے۔

ادبی نمونے جو میں یہاں پیش کروں گا، بوکاچیو کے ''ڈیکامرن'' سے لیے گئے ہیں۔ البتہ میرا کوئی ارادہ ڈیکامرن کا تجزیہ کرنے کا نہیں ہے: یہ کہانیاں محض ایک تجریدی ادبی ساخت، یعنی پلاٹ کو نمایاں کرنے کے لیے استعمال کی جائیں گی۔ میں ان میں سے بعض کہانیوں کے پلاٹ بیان کرکے

اپنی بات کی شروع کروں گا۔

ایک راہب ایک لڑکی کو اپنے حجرے میں بلاتا ہے اور اس سے عشق بازی کرتا ہے۔ ایبٹ یعنی امیرِ راہبان اس ناروا عمل کو دیکھتا ہے اور راہب کو سخت سزا دینے کا منصوبہ بناتا ہے۔ لیکن راہب کو یہ پتا چل جاتا ہے کہ ایبٹ نے اسے دیکھ لیا ہے، چنانچہ ایبٹ کے لیے جال بچھاتے ہوئے وہ اپنے حجرے سے چلا جاتا ہے۔ ایبٹ اندر داخل ہوتا ہے لیکن لڑکی کی اداؤں کا شکار ہو جاتا ہے، جب کہ اس بار راہب دیکھتا رہتا ہے۔ آخر میں جب ایبٹ اس کو سزا دینا چاہتا ہے تو راہب اس کو یاد دلاتا ہے کہ اس نے بھی بعینہٖ وہی جرم کیا ہے۔ نتیجہ: راہب کو سزا نہیں ملتی۔ (I.4)

اِزابیٹا، جو ایک نوعمر راہبہ ہے، اپنے عاشق کے ساتھ حجرے میں ہے۔ یہ پتا لگنے پر دوسری راہبات اس سے حسد کرتی ہیں اور ابیس (راہبات کی امیر) کو بیدار کرنے جاتی ہیں تا کہ ازابیٹا کو سزا دلوا سکیں۔ لیکن اس وقت ابیس خود ایک ایبٹ کے ساتھ ہم بستر تھی۔ کمرے سے باہر نکلنے کی جلدی میں وہ ٹوپی اوڑھنے کے بجائے ایبٹ کا جانگھیا سر پر اوڑھ لیتی ہے۔ ازابیٹا چرچ میں لائی جاتی ہے۔ جب ابیس اس کو نصیحت شروع کرتی ہے تو ازابیٹا کا دھیان اس کے سر کے لباس کی طرف جاتا ہے۔ وہ سب کی توجہ ادھر مبذول کراتی ہے، اور اس طرح سزا سے بچ جاتی ہے۔ (IX, 2)

پیرونیلا اپنے شوہر کی غیر موجودگی میں، جو ایک غریب معمار ہے، اپنے عاشق سے ملا کرتی ہے۔ لیکن ایک دن اس کا شوہر جلدی گھر لوٹ آتا ہے۔ پیرونیلا اپنے عاشق کو ایک پیپے میں چھپا دیتی ہے۔ جب شوہر اندر آتا ہے تو وہ اس کو بتاتی ہے کہ کوئی شخص پیپا خریدنا چاہتا ہے، اور وہ اس وقت پیپے کی جانچ میں مصروف ہے۔ شوہر اس کی بات پر اعتبار کرتا ہے، اور پیپے کی فروخت پر خوش ہوتا ہے۔ عاشق قیمت ادا کرتا ہے اور پیپا لے کر چلا جاتا ہے۔ (VII, 2)

ایک شادی شدہ عورت اپنے گھر یلو کنٹری ہاؤس میں ہر رات اپنے عاشق سے ملتی ہے، جہاں وہ عموماً تنہا ہوتی ہے۔ لیکن ایک رات اس کا شوہر شہر سے لوٹ آتا ہے، تب تک اس کا عاشق نہیں آیا تھا۔ وہ تھوڑی دیر کے بعد آتا ہے اور دروازے پر دستک دیتا ہے۔ عورت کہتی ہے کہ کوئی آسیب ہے جو ہر رات کو اس کو ستانے آجاتا ہے، اس سے خلاصی کروانی ہوگی۔ شوہر اس منتر کا جاپ کرتا ہے جو بیوی نے اختراع کیا ہے، عاشق صورتِ حال کا اندازہ لگاتا ہے اور اپنی محبوبہ کی حکمت پر خوش ہوتا ہوا چلا

جاتا ہے۔ (VII, 1)

اس بات کو شناخت کرنا آسان ہے کہ ان چاروں پلاٹوں میں (اور ڈیکا میرن میں اس طرح کے اور بھی بہت سے پلاٹ ہیں) کوئی بات ہے جو مشترک ہے۔ اس کو ظاہر کرنے کے لیے میں ایک منصوبہ بند فارمولا پیش کروں گا جس میں ان پلاٹوں کے صرف مشترکہ عناصر شامل ہوں گے۔ ← کا نشان یہ اشارہ کرتا ہے کہ ہر دو عملوں کے درمیان استلزام کا تعلق ہے۔

X کسی قانون کو توڑتا ہے ← Y کو چاہیے کہ X کو سزا دے ← X سزا سے بچنے کی کوشش کرتا ہے۔

← اب Y کسی قانون کو توڑتا ہے۔ Y یہ یقین کر لیتا ہے کہ X نے کوئی قانون نہیں توڑا۔

← Y، X کو سزا نہیں دیتا۔

یہ منصوبہ بند ترجمانی کئی طرح کی وضاحتوں کی طالب ہے۔

(1) ہمارا دھیان سب سے پہلے اس طرف جاتا ہے کہ پلاٹ کی اقل ترین اسکیما یا ترتیب کو سہج ڈھنگ سے ایک شق کے ذریعے دکھایا جا سکتا ہے۔ زبان کے زمروں اور بیانیہ کے زمروں کے مابین ایک گہری مشابہت ہوتی ہے جس کو تلاش کرنا ضروری ہے۔

(2) اس بیانیہ شق کا تجزیہ ہمیں اس دریافت تک پہنچاتا ہے کہ اس میں دو ایسی ماہیتیں موجود ہیں جو "جملے کی ترکیب نحوی" (parts of speech) کے ساتھ مطابقت رکھتی ہیں۔ (الف) فاعل (agent) جنھیں X اور Y کہا گیا ہے، اسم معروفہ سے مطابقت رکھتے ہیں۔ وہ شق میں فاعل یا مفعول کا کام کرتے ہیں؛ علاوہ ازیں، مشار ریفرنس کا ذکر نہ ہونے کے باوجود وہ اپنے مشارکی شناخت ہونے دیتے ہیں۔ (ب) خبر (predicate)، جو یہاں ہر جگہ 'فعل' کی صورت میں ہے: قانون توڑنا، سزا دینا، بچنا۔ ان سب افعال میں ایک لسانی خصوصیت مشترک ہے: یہ ایک ایسے عمل کی اطلاع دیتے ہیں جو کسی ماقبل صورتِ حال کو بدل ڈالتا ہے۔ (ج) اگر دیگر کہانیوں کے تجزیے کریں تو ہمیں پتا چلے گا کہ بیانیہ کلام کا ایک تیسرا جزو بھی ہے، جو معیار سے تطابق رکھتا ہے اور اس صورتِ حال کو نہیں بدلتا جس میں یہ وارد ہوتا ہے: یعنی صفت۔ مثلاً کہانی I, 8 میں: عمل کی شروعات میں ارمینو بخیل ہے جب کہ جیوم فیاض۔ ایک مرتبہ جیوم ارمینو کے بخل کا مذاق اڑانے کا

موقع ڈھونڈ لیتا ہے، اس دن کے بعد ارمینو ''سب سے زیادہ فیاض اور خوش دل مہذب آدمی'' بن جاتا ہے۔ دونوں کرداروں کے معیار صفت کی مثالیں ہیں۔

(3) عمل (قانون توڑنا، سزا دینا) منفی یا مثبت کسی بھی شکل میں ہو سکتے ہیں۔ اس لیے ہمیں حیثیت (status) کا زمرہ بھی بنانا چاہیے، 'نفی' ایک ممکنہ حیثیت ہو سکتی ہے۔

(4) وضع رحالت (modality) کا زمرہ بنانا بھی یہاں مناسب ہوگا۔ جب ہم کہتے ہیں: ''X کو چاہیے کہ Y کو سزا دے''، تو ہم ایسے عمل کی طرف اشارہ کر رہے ہوتے ہیں جو ابھی واقع نہیں ہوا (کہانی کی تخیلاتی کائنات میں)، لیکن جو بہر حال ایک افتراضی حالت میں موجود ہے۔ آندرے جولس (Andre Jolles) نے اشارہ کیا ہے کہ تمام اصناف کو ان کے مزاج سے نشان زد کیا جا سکتا ہے۔ اساطیر صیغۂ امر کی صنف ہوں گی، کیوں کہ وہ پیروی کے لیے ہمارے سامنے نمونہ پیش کرتی ہیں۔ پریوں کی کہانیوں کو اکثر ماضی تمنائی کی صنف کہا جاتا ہے، یعنی تکمیل شدہ خواہشات کی صنف۔

(5) جب ہم لکھتے ہیں کہ ''Y کو یقین ہے کہ X نے کوئی قانون نہیں توڑا'' تو ہمارے سامنے ایک ایسے فعل (یقین کر لینا) کا نمونہ ہے جو دوسرے افعال سے مختلف ہے۔ یہاں سوال کسی مختلف قسم کے عمل کا نہیں ہے، بلکہ ایک ہی عمل کے بارے میں مختلف تصور رکھنے کا ہے۔ چنانچہ ہم ایک طرح کے 'نقطۂ نظر' کی بات کر سکتے ہیں جو نہ صرف قاری اور راوی کے درمیان رابطے کو نشان زد کرتا ہے بلکہ کرداروں کا حوالہ بھی بنتا ہے۔

(6) مختلف شقوں کے درمیان بھی رابطے ہوتے ہیں۔ ہم نے جو مثال دی ہے اس میں یہ رشتہ ہمیشہ عارضی (casual) ہے۔ لیکن زیادہ گہرائی سے مطالعہ کریں تو استلزام (entailment) اور افتراض (presupposition) کے مابین فرق کو ممیز کر سکیں گے (مثال کے طور پر، وہ رشتہ جس میں عبرت کے لیے سزا (modal punishment) متعارف کرائی گئی ہے)۔ دوسری کہانیوں کے تجزیے سے پتا چلتا ہے کہ خالص زمانی (توالی، سلسلے وار) اور خالص مکانی (متوازی) رشتے بھی ہوتے ہیں۔

(7) شقوں کا ایک منظم سلسلہ ہم نشینی کا ایک نیا پیٹرن (syntagmatic pattern) یا کڑی بناتا ہے۔ یہ کڑی قاری کی نظر میں اختتام پذیر ہو کر کہانی بنتی ہے۔ اپنی تکمیل شدہ صورت میں یہ اقل

ترین بیانیہ ہوتی ہے۔ تکمیل کا یہ تاثر ابتدائی شق میں ردوبدل کی تکرار سے جنم لیتا ہے؛ پہلی اور آخری شقیں ایک جیسی ہوں گی، لیکن، مثلاً، یا تو ان کا مزاج مختلف ہوگا یا حیثیت، یا پھر وہ الگ الگ نقطۂ ہائے نظر سے دیکھی جائیں گی۔ ہم نے جو مثال لی ہے اس میں 'سزا' کا تصور بار بار وارد ہوتا ہے: پہلے اس کی کیفیت میں تبدیلی کی جاتی ہے، پھر اس کی نفی کی جاتی ہے۔ زمانی رشتوں کی کڑی میں تکرار کلی ہو سکتی ہے۔

(8) ہم یہ بھی پوچھ سکتے ہیں: کیا واپسی کا بھی کوئی راستہ ہے؟ ایک مخصوص کہانی کی تجریدی، منصوبہ بند ترجمانی سے کسی کو کیا حاصل ہو سکتا ہے؟ یہاں اس کے تین جواب دیے جاتے ہیں:

(الف) اسی قسم کی تنظیم و ترتیب کا مزید ٹھوس سطح پر مطالعہ کیا جا سکتا ہے: ہماری کڑی کی ہر شق کو بذاتِ خود ایک مکمل کڑی کی صورت میں پھر سے لکھا جا سکتا ہے۔ اور اسی سبب سے ہم تجزیے کی نوعیت نہیں بدلیں گے بلکہ تعمیم کی سطح بدلیں گے۔

(ب) ایسے ٹھوس اعمال کا مطالعہ بھی ممکن ہے جن میں ہمارا تجریدی پیٹرن شامل ہے۔ مثال کے طور پر ہم نشاندہی کر سکتے ہیں ایسے مختلف النوع قوانین کی جن کی ڈیکامیرن کی کہانیوں میں خلاف ورزی ہوئی ہے، ان مختلف النوع سزاؤں کی جو اس میں دی گئی ہیں۔ یہ موضوعی مطالعہ (thematic study) ہو جائے گا۔

(ج) آخر میں ہم اس فعلی میڈیم کی جانچ کر سکتے ہیں جس سے ہمارے تجریدی پیٹرنز کی تشکیل ہوئی ہے۔ ہو بہو اسی عمل کا اظہار مکالمے یا روئداد کے ذریعے، مجازی یا لغوی ڈسکورس کے ذریعے بھی کیا جا سکتا ہے؛ علاوہ ازیں، ہر عمل کو ایک الگ نقطۂ نظر سے بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ یہاں ہمارا واسطہ بلاغی مطالعے (rhetorical study) سے ہے۔

یہ تین سمتیں بیانیے کے تجزیے کے تین اہم زمروں کے مطابق ہیں: بیانیہ نحو کا مطالعہ، موضوع کا مطالعہ، بلاغت کا مطالعہ۔

اس نقطے پر پہنچ کر ہم پوچھ سکتے ہیں: اس سب کا مقصد کیا ہے؟ کیا اس تجزیے نے ہمیں مذکورہ بالا کہانیوں کے تعلق سے کچھ سکھایا ہے؟ لیکن یہ ایک خراب سوال ہوگا۔ ہمارا مقصد ڈیکامیرن کے بارے میں معلومات فراہم کرنا نہیں ہے (گو کہ ایسے تجزیے سے بھی ہمارا مقصد پورا ہوگا)، بلکہ ادب

کی تفہیم ہے، یا اس مخصوص نمونے میں پلاٹ کی تفہیم ہے۔ پلاٹ کے جن زمروں کا یہاں بیان ہوا ہے اس سے دوسرے پلاٹوں کی زیادہ دقیق اور جامع تشریح کی راہ کھلے گی۔ ہمارے مطالعے کا ہدف بیانیے کا مزاج، یا نقطۂ نظر، یا کڑی کا مطالعہ ہونا چاہیے، الاں فلاں کہانی کی جانکاری نہیں۔

اس قسم کی زمرہ بندیاں کرنے کے بعد ہم آگے بڑھ کر پلاٹ کی نوع شناسی (typology of plots) کے امکانات کرید سکتے ہیں۔ فی الوقت کوئی صحیح مفروضہ پیش کرنا مشکل ہے، چنانچہ اب مجھے ڈیکامیرن پر اپنی ریسرچ کے نتائج کا خلاصہ پیش کرنے پر ہی اکتفا کرنا چاہیے۔

اقل ترین مکمل پلاٹ کو، ایک توازن سے دوسرے توازن کی طرف تنقل کے طور دیکھا جا سکتا ہے۔'توازن'(Equilibrium) کی اصطلاح جو میں نے یہاں جینیاتی سائکولوجی سے مستعار لی ہے، یہ معنی رکھتی ہے کہ معاشرے کے اراکین میں ایک مستحکم لیکن ساکن نہیں، رشتہ ہو؛ یہ ایک سماجی قانون ہے، کھیل کا ایک اصول، مبادلے کا ایک مخصوص نظام۔توازن کے دو وقفے، جو مماثل بھی ہوتے ہیں اور مختلف بھی، عدم توازن کے ایک دورانیے کے ذریعے ایک دوسرے سے الگ ہوتے ہیں، جو تنزل کے عمل اور اصلاح کے عمل سے مل کر تشکیل پاتا ہے۔

'ڈیکامیرن' کی تمام کہانیوں کو اس نہایت کشادہ ترتیب(schema) کے اندر داخل کیا جا سکتا ہے۔اس نقطے سے البتہ ہم دو طرح کی کہانیوں میں امتیاز کر سکتے ہیں۔پہلی قسم پر ہم ''سزا دینے سے اجتناب'' کی کہانیوں کا لیبل لگا سکتے ہیں؛ جن چار کہانیوں کا میں نے شروع میں ذکر کیا وہ اس کی مثال ہیں۔اس کا پورا دائرہ اس طرح بنے گا: ہم توازن کی ایک حالت سے شروع کرتے ہیں جو قانون کی خلاف ورزی کے ساتھ ٹوٹ جاتی ہے۔سزا اس ابتدائی توازن کو پھر سے بحال کر سکتی تھی؛ لیکن یہ حقیقت کہ سزا دینے سے اجتناب کیا گیا، ایک نئے توازن کی تشکیل کرتی ہے۔

کہانی کی دوسری قسم کی مثال ارمینو کی کہانی (8 ,1) سے دی جا سکتی ہے، جس پر ہم ''تغیر'' کا لیبل چسپاں کر سکتے ہیں۔یہ کہانی ایک مکمل دائرے کے عین درمیان میں، عدم توازن کی ایسی حالت سے شروع ہوتی ہے جو ایک کردار کی خامی سے جنمی ہے۔کہانی بنیادی طور پر اصلاح کے عمل کی تفسیر ہے— یہاں تک کہ وہ خامی دور ہو جاتی ہے۔

وہ زمرے جو ان اقسام کی شرح کرنے میں مدد کرتے ہیں، ہمیں کتاب کی کائنات کے بارے

میں بہت کچھ بتاتے ہیں۔ بوکاچیو کے یہاں یہ دونوں توازن تہذیب اور فطرت کی، سماجی اور انفرادی ہونے کی علامت (بیشتر حصوں میں) بن جاتے ہیں؛ کہانی عموماً پہلی انتہا پر دوسری انتہا کی فوقیت کی عکاسی کرتی ہے۔

ہم اس سے وسیع تر تعمیمات بھی تلاش کر سکتے ہیں۔ایسا کرنا ناممکن نہیں کہ پلاٹ کے مخصوص علم نوع کا تقابل کھیل کے علم نوع سے کیا جائے اور دونوں کو ایک مشترکہ ساخت کے دو مختلف روپ سمجھا جائے۔اس سمت میں کام اتنا کم ہوا ہے کہ ہم یہ تک نہیں جانتے کہ (اس تعلق سے) کس طرح کے سوال پوچھے جائیں۔

میں اب اپنی شروعاتی دلیل کی طرف لوٹنا چاہوں گا اور اوّلیں سوال پر پھر سے نظر ڈالوں گا: ادب (یا، اگر آپ کہیں تو 'شعریات') میں ساختیاتی تجزیے کا مقصد کیا ہے؟ سرسری نظر ڈالیں تو یہ ادب ہے یا، جیکوبسن اگر کہتا تو، 'ادبیت' ہے۔لیکن اب ہم اور ذرا قریب سے دیکھتے ہیں۔ادبی مظاہر پر اپنی بحث میں ہم نے بعض تصورات کا تعارف کرایا تھا، اور ادب کی ایک امیج خلق کی تھی: یہ امیج شعریات کی ساری ریسرچ میں مستقل انہماک پر مشتمل ہے۔''سائنس اشیا سے نہیں بلکہ علامتوں کے ایک ایسے نظام سے سروکار رکھتی ہے جسے وہ اشیا کا متبادل بنا سکے''، یہ اورتیغا غیسے (Ortega Y Gasset) کا کہنا ہے۔افتراضات (virtualities) جو کہ شعریات کا موضوع ہوتے ہیں (جس طرح سائنسی علوم میں بھی ہوتے ہیں)، جو ادب کے تجریدی معیار ہیں، بذاتِ خود شعریات کے ڈسکورس کے اندر ہی موجود ہوتے ہیں۔اس نقطۂ نظر سے، ادب محض ایک ثالث، ایک زبان، بن جاتا ہے جس کو شعریات خود اپنے ساتھ معاملت کرنے کے لیے استعمال کرتی ہے۔

لیکن اس سے ہمیں یہ نتیجہ نہیں نکالنا چاہیے کہ شعریات کے نزدیک ادب ثانوی حیثیت رکھتا ہے، اور یہ کہ ایک معنی میں، یہ شعریات کا موضوع نہیں ہے۔موضوع سے متعلق بالکل یہی ابہام سائنس کا بھی وصف ہے؛ ایسا ابہام جس کو دور کرنے کی ضرورت نہیں، بلکہ جو تجزیے کی اساس کا کام کرتا ہے۔شعریات بھی، ادب کی طرح، قطبین کے درمیان آگے اور پیچھے کی جانب مستقل تحرک پر مشتمل ہوتی ہے: اس کا پہلا قطب خود کار حوالہ ہے، اپنے ہی اندر استغراق؛ اور دوسرا قطب وہ ہے جسے ہم عموماً اس کا موضوع کہتے ہیں۔

ان تفکرات سے ایک عملی نتیجہ نکالنا ہوگا۔ دوسروں کی طرح، شعریات میں بھی علمِ اصول کے مباحث کسی وسیع میدان کا چھوٹا سا حصہ نہیں ہیں، کسی قسم کا اتفاقاً سامنے آنے والا ثانوی نتیجہ نہیں ہیں: بلکہ وہ خود ہی اپنا مرکز ہیں، خود ہی نصب العین ہیں۔ جیسا کہ فرائڈ بھی کہتا ہے: '' سائنسی تحقیق میں اہمیت اس بات کی نہیں وہ حقائق جن سے اس کو سروکار ہے کس نوعیت کے ہیں، بلکہ محنت شاقہ، طریقۂ کار کی عینیت و درستی جو حقائق کے استقرار پر مقدم ہے، اور ریسرچ پر مبنی ممکنہ حد تک وسیع تالیف (synthesis)، زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔''

❊❊❊

رینیٹ جیکوبی

نسیب اور غزل میں وقت اور حقیقت

(ڈاکٹر پروفیسر رینیٹ جیکوبی (Renate Jacobi) جرمن اسکالر ہیں جو یونی ورسٹی آف سار بروکین (Universitat Saarbrucken) سے وابستہ ہیں۔ ان کا یہ مضمون Time and Reality in Nasib and Ghazal معروف جریدے Journal of Arabic literature, 16 (1985) میں شائع ہوا تھا۔ یہ مضمون نسیب کے حوالے سے ہے۔ عربی قصیدے میں نسیب کا وہی مقام ہے جو اردو قصیدے میں تشبیب کا ہے۔)

*

قصیدے کی عشقیہ تمہید 'نسیب' سے علاحدہ، عشقیہ شاعری کی ایک آزاد صنف کے طور پر غزل کے ارتقا کو عربی ادب کی تاریخ کی چند انقلابی تبدیلیوں میں شمار کیا جاتا ہے۔[1] حالاں کہ اس کی ہیئت پر کچھ نہ کچھ تحقیق ہوئی ہے لیکن بہت سے سوال ہیں جن پر ابھی کام ہونا باقی ہے۔ مثلاً غزل کا منبع کیا صرف نسیب ہے یا پھر دوسری اصنافِ شاعری کو بھی کھنگالنا چاہیے؟ یہ سوال بحث کے لیے کھلا ہے۔ اُن اہم خارجی عوامل کے بارے میں بھی اختلافِ رائے ہے جن کے سبب غزل کا ارتقا آزاد صنف کے طور پر ہوا اور جنھوں نے غزل میں مضمر عشق کے نئے تصور کو بھی نمایاں کیا۔ (خارجی عوامل میں) کیا مذہب، وحدانیت اور یا قرآنی اخلاقیات بنیادی اہمیت کے حامل ہیں جن پر مسلم علما نے خصوصی زور دیا ہے؟ یا پھر یہ بات زیادہ پذیرفتنی ہے کہ خانہ بدوشی یا نیم خانہ بدوشی میں اقتصادی اور معاشرتی صورتِ حال، بدو معاشرے میں انتشار، زیارت گاہوں والے شہروں میں آرام و فراغت کی فراوانی، اور حجاز کے قبیلوں میں غربت کی کمی کے مطالعے پر توجہ صرف کی جائے؟

اس سے یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ عمر ابن ابی ربیعہ (م 93/712) کی 'مدنی غزل' اور جمیل (وفات 82/701) اور دیگر مرثیہ گویوں کی نام نہاد 'عذری غزل' میں کس طرح فرق کیا جائے؟ اس نئی صنف کی ہیئت اور موضوع، اس کے اشکال اور تکنیکوں کا بھی ڈھنگ سے مطالعہ نہیں کیا گیا ہے۔ ساتویں صدی کے شاعروں نے نئے موضوعات اور تصورات کا تعارف تو کروایا لیکن روایات کو بھی اس طرح برتا کہ کبھی ان میں لطیف معنیاتی تبدیلیاں کر دیں اور کبھی ان کو غیر معمولی تراکیب میں ڈھال کر پیش کیا۔ نتیجے کے طور پر ہم جدت اور روایت کا ایک عجیب وغریب امتزاج دیکھتے ہیں جس پر آج تک مناسب ڈھنگ سے بات کرنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔ ان میں سے بعض سوالوں کے جواب زیادہ جامع طور پر دیے جا سکتے تھے۔ میرا خیال ہے ہم یہاں غزل اور نسیب کے بنیادی فرق کا تعین کر دیں جس میں بدو ہیرو اور اس کی مہجور معشوقہ طے شدہ پیکروں کے حامل ہیں، اور جو قبائلی قوانین اور اخلاقیات کے اشرافی نمائندے ہیں۔[۲]

ان مختلف النوع عناصر کے مدِ نظر، جو تشکیلی ہیئت اور تصورات پر مشتمل ہیں اور جن سے عہدِ بنوامیہ کی غزل کی تشکیل ہوئی ہے، کسی ایک مشترکہ پیمانے کی یا کسی ایسے ایک سبب کی تلاش بے سود ہوگی جو اس کی (نسیب کی) تمام خصوصیات کو واضح کر سکے۔ پھر بھی جب میں جاہلیہ دور کی عشقیہ شاعری کا موازنہ پہلی ہجری صدی کی عشقیہ شاعری سے کر رہی تھی تو اس نتیجے پر پہنچی کہ آخر الذکر دور کے کم از کم چند عناصر تو ایسے ہیں جن کا منبع مشترک ہے، یعنی جمالیاتی شعور کا تغیر — جو باہم تعلق رکھنے والے دو حقائق پر مبنی ہے: (۱) وقت کا ایک نیا تجربہ، اور (۲) حقیقت کے تئیں ایک نیا رویہ۔ یہ تبدیلی فی الحقیقت کب آئی، یہ طے کرنا مشکل ہے۔ لیکن جہاں تک میں دیکھ سکتی ہوں، اس کے اوّلیں نقوش ساتویں صدی کے ابتدائی متون میں ظاہر ہونا شروع ہوتے ہیں، اور اس طرح یہ محمد کی تعلیمات کے ساتھ ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ اپنے نظریے کو کچھ ٹھوس صورت دینے کے لیے میں ایک مختصر عشقیہ نظم رغزل کا تجزیہ کرنا چاہتی ہوں، اور پھر اس کا موازنہ ماقبل اسلام نسیب سے کروں گی، خصوصاً اس کے موتیف اور تصورات کے حوالے سے۔[۳] متن کا انتخاب تقریباً اتفاقی کہا جا سکتا ہے، کیوں کہ اپنی دلیل کو ثابت کرنے کے لیے اتنی ہی کارآمد غزلوں کے اور بھی بہت سے نمونے پیش کر سکتی ہوں۔ لیکن ایسا ہوا کہ یہی وہ مخصوص غزل تھی جس نے جمالیاتی شعور میں

مذکورہ بالا تبدیلی کی طرف پہلی بار میری توجہ مبذول کی۔

مذکورہ غزل 'دیوانِ ابو ذؤیب الھذلی' (م 28/649) میں شامل ہے، [4] لیکن دو اور شاعروں سے بھی منسوب ہے، جن میں ایک 'بنوخزاعۃ قبیلے کا کوئی شخص' اور دوسرا 'سلیمان ابن ابی دُباکل' ہے جو 'الاحوص' (م 105/723 یا 110/728) کا معاصر تھا۔ آخرالذکر تعلق کی توثیق 'کتاب الاغانی' سے بھی دو مقامات پر ہوتی ہے۔ اس کا ایک علاحدہ متن الاحوص پر لکھے گئے باب میں شامل ہے، اور کہا جاتا ہے کہ الاحوص اس سے متاثر تھا۔ اس کے علاوہ بعد کے حصے میں چار اشعار ان کی لے کے ساتھ نقل کیے گئے ہیں۔ [5] جب میں نے پہلی بار اس غزل کا تجزیہ کیا تو یہ خیال آیا کہ ممکن ہے اس کا خالق ابو ذؤیب ہو، کیوں کہ اس کی عشقیہ شاعری کے ایسے کئی جدید امتیازات ہیں جو ماقبل اسلام شعریات سے بالاتر ہیں، اور جن کی نشان دہی 'دیوان' کے مرتب اور مترجم جے. ہیل (J. Hell) پہلے ہی کر چکے ہیں۔ [6] لیکن ابو ذؤیب کی شاعری کے ساتھ اس متن کے قریبی تقابل کے بعد مجھے اس میں ذرا شک ہوا کہ وہ اس کا مصنف ہوسکتا ہے، کیوں کہ یہ غزل، نہ صرف زبان اور تکنیک کے لحاظ سے بلکہ تصوراتی سطح پر بھی، بقیہ دیوان سے خاصی مختلف ہے۔ [7] چنانچہ جب تک کوئی اور ثبوت ہاتھ نہ لگے، تب تک ہم یہ مان سکتے ہیں کہ یہ اشعار ابن ابی دُباکل نے ساتویں صدی کے اواخر میں یا اس کے بعد کہے تھے۔

متن کے دونوں نسخے ایک دوسرے سے کسی حد تک مختلف ہیں۔ دونوں میں سے کسی کو بھی مکمل نہیں کہا جاسکتا، کیوں کہ 'اغانی' میں ہمیں بتایا گیا ہے کہ ابن ابی دباکل نے ''اپنا قصیدہ پڑھا جس میں اس نے کہا...'' علاوہ ازیں، یہ اقتباس (بارہ اشعار کا) کچھ ناموزوں نوٹ پر ختم ہوتا ہے جو کسی بھی اختتامی عبارت کے لیے ایک عجیب سی بات ہے۔ ابو ذؤیب کے 'دیوان' کا متن نسبتاً مختصر ہے (نو اشعار)، اور یوں زیادہ ناقص ہے، پھر بھی یہ زیادہ احتیاط کے ساتھ بنائی ہوئی، کامل غزل کے پہلو کو نمایاں کرتا ہے۔ ہم نہیں جانتے کہ اشعار کی ترتیب خود شاعر نے منتخب کی تھی یا کسی حساس ناقل نے۔ لیکن یہ لگتا ہے کہ ایک مخصوص شعری تاثر پیدا کرنے کے لیے دانستہ طور پر یہ ترتیب رکھی گئی ہے۔ اسی وجہ سے میں نے یہ طے کیا کہ دونوں نسخوں کو علاحدہ علاحدہ دیکھوں، اور ابو ذؤیب کے متن کو اپنے تجزیے کے لیے بنیادی متن مانوں (متن: الف)۔ اس کے ایک ایک

شعر پر بحث کرنے کے بعد میں 'اغانی' کے متن (متن: ب) کا جائزہ لوں گی تا کہ یہ دیکھا جا سکے کہ کیا اس سے اوّلین تجزیے میں کچھ اضافہ ہو سکے گا یا پھر کسی تضاد کا پہلو سامنے آئے گا۔

متن: الف

1	يَا بَيْتَ دَهْماءَ الّذِى أتَجَنَّبُ	ذَهَبَ الشّبابُ وَحُبُّهاَ لايَذْهَبُ
2	مَالى أَحِنُّ اِذا جِمالُكِ قُرِّبَتْ	وَأَصُدُّ عَنْكِ وَأَنْتِ مِنّى أَقْرَبُ
3	لِلّٰهِ دَرُّكِ هَل لَدَيْكِ مُعَوَّلُ	لِمُكَلَّفٍ أَمْ هَلْ لِوُدِّكِ مَطْلَبُ
4	تَدْعُو الحمَامَةُ شَجْوَهاَ فَتَهيجُنى	وَيَرُوحُ عَازِبُ شَوْقِيَ المُتأَوِّبُ
5	وَأَرَى البلاَدَ اِذا سَكَنْتِ بِغَيْرِهاَ	جَدْباً وِاِنْ كانَتْ تُطَلُّ وَتُخْصِبُ
6	وَيَحُلُّ أَهْلِى بِالمَكاَنِ فلا أَرَى	طَرْفِى لِغَيْرِكِ مَرَّةً يَتَقَلَّبُ
7	وَأُصاَنِعُ الواشِينَ فِيكِ تَجَمُّلاً	وَهُمُ عَلَىَّ ذَوُو ضَغَائِنَ دُوَّبُ
8	وَتَهِيجُ سارِيَةُ الرِّيَاحِ مِنْ أَرْضُكُمِ	فَأَرَى الجناَبَ لهَا يُحَلُّ وَيُجْنَبُ
9	وَأَرَى العَدُوَّ يُحِبُّكُمْ فَأَحِبُّهُ	اِنْ كانَ يُنْسَبُ مِنْكِ أَوْ لا يُنْسَبُ

١۔ اے دَہما کے خیمے، تو کہ جس سے میں مجتنب ہوں!
شباب جا چکا لیکن اُس کے لیے میری محبت کبھی نہ جائے گی۔

٢۔ ایسا کیوں ہے کہ جب تمھارے اونٹ قریب آتے ہیں تو میں آہ بھرتا ہوں
اور جب تم قریب تر ہوتی ہو، تو منھ پھیر لیتا ہوں؟

٣۔ تم کس قدر شیریں ہو! مصیبت کا مارا آدمی تم پر بھروسا کرے،
اور تمھاری محبت پانے کی بھی امید رکھے۔

٤۔ فاختہ اپنی فریاد سے میرے دل کو بے چین کر دیتی ہے
اور رات کو تیری چاہت یوں لوٹ آتی ہے جیسے دور چراگاہ سے گلّہ لوٹے۔

٥۔ ایسی سرزمین جہاں تم نہیں رہتیں، مجھے بنجر لگتی ہے؛

خواہ وہ شبنم میں بھیگی ہو، اور سبزہ اس پر لہلہاتا ہو۔

۶. جب میرے لوگ کسی مقام پر خیمہ زن ہوتے ہیں، تو میں
کسی اور عورت پر نظر ڈالنے سے بھی خود کو لاچار پاتا ہوں۔

۷. میں افترا پردازوں کے ساتھ نرمی برتتا ہوں، یہ دکھانے کو کہ میں تم سے دور ہوں؛
جب کہ وہ مجھ سے متنفر ہیں اور میرے خلاف سازشوں میں مصروف رہتے ہیں۔

۸. جب تمھاری سرزمین کی طرف سے رات میں ہوا کا جھونکا اٹھتا ہے تو لگتا ہے
کہ جیسے اس کی مطابقت سے کوئی لشکر گاہ چُنی گئی یا نظر انداز کر دی گئی ہے۔

۹. اور اگر اپنے دشمن کو تم سے محبت کرتے دیکھتا ہوں تو میں اس سے محبت کرتا ہوں۔
خواہ اس کا تعلق تمھارے قبیلے سے ہو یا نہ ہو۔

شعر (۱):

پہلے شعر کے دونوں مصرعوں میں دو الگ الگ بیانات ہیں، اور ان کا جائزہ الگ الگ ہی لیا جائے گا۔ نسیب کے معروف فارمولے کو معمولی تغیر کے ساتھ (یَا بَیْتَ دَهْمَاءَ) برتتے ہوئے شاعر فریاد کے ساتھ ابتدا کرتا ہے۔ آئی. لخشن سٹاٹر (I. Lichtenstadter) نسیب پر اپنے مطالعے میں اس فارمولے کو تعارف کی فہرست میں شامل کرتی ہیں اور 'النابغه الذُبیانی' کے یہاں سے مثال نقل کرتی ہیں: یا دارا میّته۔ لیکن یہاں شاعر خیمہ گاہ کے بجائے محبوبہ کے خیمے سے مخاطب ہوتا ہے اور اس میں ایک نیا خیال یا موتیف (motif) شامل کرتا ہے (الّذِی أتَجَنَّبُ)، کیوں کہ ماقبل اسلام شاعری میں ایسا کبھی نہیں ہوا کہ محبوبہ کے مسکن سے اجتناب برتا گیا ہو۔ لیکن غزل میں یہ نظریہ عام ہے جس کا تسلیم شدہ سبب یہ ہے کہ عاشق عورت کے ناموس کی حفاظت چاہتا ہے۔ جمیل کے ایک قطعہ میں ایک دل چسپ یکسانیت دیکھی جا سکتی ہے جس کی ابتدا میں وہ خیمہ گاہ کے موتیف میں ایک عجیب انحراف برتتا ہے: ''کیا تم اس خیمہ گاہ سے مجتنب ہو، یا اسے دیکھنے آئے ہو؟ لیکن ایسی خیمہ گاہ کی زیارت کا کیا فائدہ جس کے مکین اسے چھوڑ چکے ہوں!'' (أتَهْجُرُ هٰذا الرَّبْعَ أمْ أنتَ زائِرُ وَكَيْفَ يُزارُ الرَّبعُ قَد بانَ عامِرُه)۔ دو اشعار کے بعد محبوب کے خیمے کے لیے وہ پھر یہی زبانی اختلاف ظاہر کرتا ہے: ''میں نے دیکھا کہ تم اسی خیمے

کی زیارت کو آتے ہو جس کے مکینوں سے تمھیں نفرت ہے۔ لیکن تمھارا دل اسی خیمے میں اٹکا ہے جس سے تمھیں اجتناب ہے۔" (رَأیتُکَ تأتی ألبَیتَ تُبغِضُ أهلهُ وَقَلبُکَ فی البیتِ الّذی أنتَ هاجِرُہ)۔ اس قطعے میں عذر کا اصل عمل اپنے معنی کھو چکا ہے۔ جب کہ 'عذری' شاعر کو اپنی محبوبہ کو یاد کرنے کے لیے کسی متروک یا خالی خیمہ گاہ کی ضرورت نہیں، اور اپنے سفر میں آگے بڑھ جانے کے بعد بھی وہ اسے نہیں بھولتا کیوں کہ وہ ہمیشہ اس کے ذہن میں رہتی ہے۔ ہم آگے یہ بھی دیکھتے ہیں کہ تینوں عنصر جو پہلے مصرعے میں مضمر ہیں، یا جن کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، جمیل نے انھی کو یکجا کیا اور ان کی توضیح کی ہے: متروک خیمہ گاہ، محبوبہ کا خیمہ، اور اس کے مسکن سے اجتناب۔ بلاشبہ ان میں آخری خیال معاشرتی اخلاقیات میں تبدیلی کا نتیجہ ہے، لیکن اس میں ایک جذباتی کشمکش بھی مضمر ہے، کیوں کہ شاعر کو اسی کام سے پرہیز ہے جس کو وہ سب سے زیادہ گرم جوشی سے کرنا چاہتا ہے۔ میں اس نکتے پر دوسرے شعر پر بحث کے دوران لوٹوں گی جس میں اسی طرح کی کشمکش ظاہر کی گئی ہے۔

دوسرا مصرعہ ہمیں نسیب کے مانوس ماحول میں واپس لاتا ہے، یا ایسا کرتا محسوس ہوتا ہے۔ بڑھاپے اور ناکامی کی عورتوں سے شکایت قصیدے کا ایک ایسا موضوع ہے جو تواتر سے آتا رہا ہے۔ البتہ، اگر ہم احتیاط سے موزوں کی گئی نقیض/تضاد (ذَهَبَ الشّبابُ وَحُبُّهاَ لایَذْهَبُ) کا مقابلہ نسیب میں برتے گئے بڑھاپے کے بیان سے کریں تو ایک نیا رویہ دیکھنے کو ملے گا۔ دورِ جاہلیہ کا شاعر بڑھتی ہوئی عمر کے تجربے کو ذرا مختلف انداز میں دو طرح سے بیان کرتا ہے۔ پہلے تو وہ اس بات کی شکایت کرتا ہے کہ عورتیں اس پر ہنستی ہیں اور اب اس کو سنجیدگی سے نہیں لیتیں، اور پھر تلافیِ زیاں کی غرض سے اپنی جوانی کی عیش کوشیوں اور تجربوں، اور عورتوں سے اپنے تعلق کی کامیابیوں کا فخریہ بیان شروع کرتا ہے۔ اس طرح خیال کا مقصد خودستائش (فخر) کی جانب مڑ جاتا ہے۔ دوسرا رویہ بھی ابتدائی شکایت ہی سے متعلق ہے۔ شاعر حیرانی ظاہر کرتا ہے کہ وہ ابھی تک خواہش اور رغبت کیوں محسوس کرتا ہے، جب کہ اسے اب تک اپنی آرزوؤں اور تمناؤں کے بے سود ہونے کا احساس ہو جانا چاہیے تھا۔ نتیجتاً وہ یہ طے کرتا ہے کہ عورت اور عشق کو بھول جائے گا؛ پھر وہ دوسرے موضوعات کی طرف متوجہ ہوتا ہے، مثلاً اپنے شاندار اونٹ اور ہتھیاروں کی

طرف۔ دونوں ہی موتیف کثیر موضوعی قصیدے کی ساخت میں ایک واضح عمل کے حامل ہیں۔ نیز ساتھ ہی وہ عشق کے ایک ایسے تصور کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو ماقبل اسلام شاعروں کے اپنائے ہوئے نظامِ اقدار کے ساتھ کامل مطابقت رکھتا ہے۔ ان کے نزدیک عشق کے معنی ہیں عیش وعشرت، ملکیت وتصرف، کامیابی اور سماجی قدر ومنزلت۔ اس صورت میں اگر ان میں سے ایک بھی مقصد پورا نہ ہو، پھر بھی عورت سے عشق برقرار رہے، تو یہ بات احمقانہ لگتی ہے۔ جب ہجر لازم ہو جائے تو پھر قبائلی معاشرہ شاعر سے یہ توقع کرتا ہے کہ وہ اس سے 'اپنا تعلق قطع کر لے'۔ ایسے بیانات کہ عشق کبھی مرتا نہیں، شاذ ونادر ہی ملتے ہیں، اور صرف تاکیداً نظر آتے ہیں، مثلاً زُہیر ابن ابی سلمیٰ کے اس شعر میں: جدا ہونے کے بعد ہر عاشق کے دل کو قرار آ جاتا ہے، لیکن تمھارے لیے میری محبت کو قرار نہیں۔ (وَكُلُّ مُحِبٍ أَحْدَثَا النائِيُ عِنْدَهُ / سُلُوّيٰ فَأذِنْ غَيرَ حُبِّكِ مايَصْلُ) [15] یہاں زمانۂ ناتمام کے ساتھ حرفِ نفی 'ما' کے استعمال نے مستقبل کی جانب کسی بھی طرح کے اشارے کو روک دیا ہے۔ شاعر کو اپنے جذبات کی محض حالیہ صورت سے ہی سروکار ہے۔

بڑھتی عمر کے تئیں روایتی رویّے کا موازنہ اگر ہم پہلے شعر میں بیان کردہ خیال سے کریں تو ہم ردِعمل میں ایک واضح تغیر دیکھتے ہیں۔ جوانی کا جانا، انسانی زندگی کی ناپائیداری کا احساس، کسی دوسری طرح سے، یعنی شاعر کی محبت کے تسلسل میں سکون پاتا ہے۔ تضاد کا دوسرا حصہ (وَحُبُّهَا لايَذْهَبُ) زمانۂ حال کی طرف اشارہ کر رہا ہے لیکن اس کو مستقبل پر منطبق کرنا بھی ممکن ہے: "لیکن اُس کے لیے میری محبت کبھی نہ جائے گی۔" جیسا کہ میں دکھانا چاہتی ہوں، سیاق سے ترجمے کی تائید ہو رہی ہے لیکن یہ ترجمہ 'عذری غزل' میں پیش کردہ تصورِ عشق سے بھی مطابقت رکھتا ہے جس میں عشق ایک ایسے تجربے کے طور پر اہم سمجھا گیا ہے جو سماجی حیثیت ووقار سے آزاد ہے، اور جسے ہجر، بڑھاپے اور یہاں تک کہ موت کے بھی مقابل رکھا گیا ہے۔ اسی لیے جمیل بوثینہ سے کہتا ہے: "میرا دل تم سے محبت کرتا رہے گا، جب تک کہ میں جیوں گا، اور جب میں مروں گا، میرا طائرِ روح قبروں کے درمیان تمھارے طائرِ روح کا پیچھا کرے گا۔" (يَهواكِ ما عِشتُ الفؤادُ فَإنْ أَمُتْ / يَتْبَعُ صَدايَ صَداكِ بين الأقْبُرِ) [16] اس نظریے کا سماج مخالف رجحان جگ ظاہر ہے

اور جدید تحقیق میں اس کی جانب بار بار اشارہ کیا گیا ہے۔ زمانۂ جاہلیہ کا بدّ و ہیرو قبائلی اخلاقیات کی پیروی کرتا ہے، جب کہ اس کی زندہ دلی اور قوت، محبت کے مصائب پر غلبہ پانے میں اس کی مدد کرتے ہیں۔ غزل کا شاعر فرد کے حقوق کا حامی ہے، لیکن سماجی مطالبات کے تئیں اس کا احتجاج غیر فعال رہتا ہے اور بالآخر خود اس کے لیے تباہ کن بن جاتا ہے۔ سماج کے خلاف اس کی مزاحمت بجائے خود زندگی کی نفی کے برابر ہے۔

وقت کے عنصر پر بات تجزیے کے آخر میں ہوگی، لیکن میں اس طرف توجہ دلانا چاہوں گی کہ اس شعر میں ذَهَبَ پوری غزل کا واحد فعل ہے جو زمانۂ کامل (Perfect Tense) میں ہے۔ زمانۂ کامل کے دو اور روپ (قُرِّبَتْ، سَكَنْتِ) کا تعلق شقِ زمانی سے ہے جو لفظِ اِذا کے ذریعے متعارف کرایا گیا ہے۔ یہ کام کے تواتر اور تسلسل کی علامت ہیں اور در حقیقت زمانۂ ناتمام کی نمائندگی کر رہے ہیں۔

شعر (۲):

دوسرے شعر میں یا تو دو الگ الگ باتیں ہیں، یا پھر دو باتیں تسلسل میں بیان کی گئی ہیں۔ شاعر اپنے عجیب و غریب رویّے پر غور کرتا ہے۔ محبوب کی آمد سے اسے خوش ہونا چاہیے لیکن وہ اداس ہے (مَالِي أَحِنُّ إِذَا جِمَالُكِ قُرِّبَتْ)۔ اور جب اس سے بات کرنے کا بہترین موقع ملتا ہے تو وہ منھ پھیر لیتا ہے (وَأَصُدُّ عَنْكِ وَأَنْتِ مِنِّي أَقْرَبُ)۔ اس پر تبصرے سے یہ وضاحت ہوتی ہے کہ وہ اپنی محبوبہ کو رسوائی سے بچانا چاہتا ہے۔ جیسا کہ پہلے شعر سے بھی عیاں ہے، اس کے سلوک یا رویے کو معاشرے کا لحاظ متعین کر رہا ہے، لیکن ساتھ ہی اس کے الفاظ سے ایک اور پیچیدہ یا لطیف معنی بھی برآمد ہو رہے ہیں: کہ شاعر نہ صرف اپنا ردِ عمل بیان کرتا ہے بلکہ وہ اپنے جذباتی تناؤ کی جانب بھی اشارہ کرتا ہے، احساس کی اس کشمکش کی جانب جس میں وہ گھرا ہوا ہے۔ یہاں بھی، ایک مرتبہ پھر، نسیب کے ساتھ اس کا فرق یا تضاد عیاں ہوتا ہے۔ جاہلیہ عہد میں محبت کو پُر قوت بلکہ پُر تشدد تک سمجھا جاتا تھا، اور اس کا بس یہی ایک پہلو تھا۔ جذبات کی پیچیدگی، اور متضاد احساسات اُس وقت کے قبائلی شاعروں نے نہ تو پہچانے تھے اور نہ ہی ان کا اظہار کیا تھا۔ اس کے

برعکس، محبت کے تضادات کا بیان غزل کا پسندیدہ موضوع ہے، جیسا کہ، بطورِ مثال، جمیل کے اس شعر سے واضح ہے: ''جب وہ میرے قریب ہوتی ہے، میری آرزو بڑھ جاتی ہے۔ اور جب وہ مجھ سے دور ہوتی ہے، تو مجھے نیند نہیں آتی کیوں کہ اس کا گھر میرے گھر سے الگ ہے اور دور بھی۔'' (اذا ثاقبة زودت اشتیاقاً وإن نأتِ ارقت لی بین ضدر منها و لی بعدی)۔ [۲۱] اس طرح کے افکار سے اندازہ ہوتا ہے کہ اب توجہ خارجی دنیا سے، جو ماقبل اسلام شاعر کا بنیادی سروکار تھی، ذاتی تجربے کی طرف مبذول ہو رہی ہے۔

شعر (۳):

پچھلے اشعار کے مقابلے میں یہ شعر زیادہ روایتی ہے، اس لیے اس پر بس مختصراً ہی بات کی جا سکتی ہے۔ شاعر کا فجائیہ لہجہ اور دو سوال (لِلّٰهِ دَرُّكِ هَل لَدَيْكِ مُعَوَّلُ / لِمُكَلَّفٍ أَمْ هَلْ لِوُدِّكِ مَطْلَبُ) غزل کی مجموعی جذباتی فضا کے ساتھ ہم آہنگ ہیں اور اس کے تاثر میں اضافہ کر رہے ہیں، لیکن اس طرح کے اشعار اسلام سے پہلے کی شاعری میں بھی مل جاتے ہیں۔ البتہ نسیب میں یہ سوال محض لفاظی ہی ہوں گے جن کا متوقع جواب نفی میں ہوگا، جب کہ حالیہ سیاق میں ہم یہ تصور کر سکتے ہیں کہ کسی منفی جواب کی توقع کیے بغیر شاعر محض اپنی امیدوں کا اظہار کر رہا ہے۔

شعر (۴):

اس شعر کے دونوں مصرعے ایک دوسرے کے ساتھ آزادانہ طور پر منسلک ہیں، اور ایک الگ طرح سے شاعر کے موڈ کو ظاہر کرتے ہیں۔ فاختہ کا موتیف، جس کی محزوں آواز شاعر کو بے چین کرتی ہے (تَدْعُو الحمَامَةُ شَجْوَهاَ فَتَهِيجُنی)، بنو امیہ کے دور کی عشقیہ شاعری میں کثرت سے مل جاتا ہے لیکن دورِ جاہلیت کی شاعری میں شاذ ہی نظر آتا ہے۔ جو چند مثالیں ملتی ہیں، مجھے خیال گزرتا ہے کہ حتیٰ الامکان، وہ مستند نہ ہوں گی۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ ابتدائی دور کا شاعر اپنے جذبات کو اپنے ماحول کے ساتھ وابستہ کر کے ظاہر نہیں کرتا تھا، فطرت کے تئیں رومانی رجحان، جس میں ہر شے شاعر کے جذبات میں رنگی ہوئی ہوتی ہے، بعد کے دور کی خصوصیت ہے۔ اپنی محبوبہ کے گھر کی سمت میں چمکنے والی بجلی کو دیکھ کر بھی وہ حسرت و رنج کی طرف رجوع نہیں ہوتا بلکہ

جلد ہی آنے والے طوفانِ باد و باراں کے طولانی اور تفصیلی بیان کی سمت راغب ہو جاتا ہے۔ایک اور ماقبل اسلام موتیف جو اس تعلق سے ذہن میں آتا ہے، 'ہجر کا کالا کوا' (غـراب البیـن) ہے۔ لیکن 'ہجر کے کالے کوے' کو بمشکل ہی 'جھاڑی کی فاختہ' (حـمـامة أیـكة) کے مماثل سمجھا جاسکتا ہے، کیوں کہ اس کا (کوے کا) تعلق بنیادی طور پر سحر کی دنیا سے ہے۔دوسرے حیوانوں، خصوصاً پرندوں کی مانند اس کو شگون کے لیے کام میں لایا جاتا تھا، اور میرا خیال ہے کہ نسیب میں اس کی اس وقت بھی ساحرانہ دلالت باقی تھی۔ بعد میں یقیناً یہ یاسیت کی علامت محض بن کر رہ گیا، مثلاً ایڈگر ایلن پو کا معروف ''زاغِ سیاہ''۔

دوسرے مصرعے میں اس غزل کا واحد استعارہ آیا ہے۔ایک خوبصورت پیکر جس کے ذریعے شاعر کی آرزو کا مقابلہ اونٹوں کے اس گلّے سے کیا گیا ہے جو رات کو گھر لوٹ رہا ہے (ویَـرُوحُ عَـازِبُ شَوْقِيَ المُتَأَوِّبُ)۔یہ پیکر ابن ابی دباکل نے کی ایجاد ہرگز نہیں تھا کیوں کہ یہ ہمیں پہلے ہی سے 'النابغہ الذبیانی' کے ایک قصیدے میں مل چکا ہے: اور یہ میرا سینہ ہے کہ جس کی طرف رات غموں کے اس گلّے کو ہانک دیتی ہے جو دور چراگاہوں میں چرتا ہے (وَصَـــدرٍ أراحَ اللیلُ عازِبَ هَمِّهِ) [۳۱] النابغہ بعد کا ایسا شاعر ہے جو حرا اور غسان کے درباروں سے رابطہ رکھنے کی بنا پر اپنا بدوی اسلوب کافی حد تک چھوڑ چکا تھا، جیسا کہ اس کی شاعری سے واضح اشارہ ملتا ہے۔یہ مصرعہ ماقبل اسلام شاعری کی ان چند مثالوں میں سے ہے جن میں جذبے کا براہِ راست بیان کیا گیا ہے۔اس طرح یہ غزل کی دیگر خصوصیات میں اچھی طرح گھل مل جاتا ہے۔

شعر (۵):

پانچویں شعر میں جس خیال کی تصویر کشی کی گئی ہے وہ ایک نیا موتیف ہے، علاوہ ازیں جاہلیہ کی شعریات کے ذہنی رجحان کے ساتھ یہ کوئی میل نہیں کھاتا۔شاعر بتاتا ہے کہ محبوبہ کی غیر موجودگی میں سارے علاقے اس کو بنجر نظر آتے ہیں، حالاں کہ وہ نم بھی ہیں اور زرخیز بھی (وأرَى البلادَ إذا سَكَنْتِ بِغَيرِها / جَدْبًا وإنْ كانَتْ تُطَلُّ وتُخْصِبُ)۔شعر سے یہ اشارہ ملتا ہے کہ شاعر اپنے اطراف کے ماحول کو اپنے انفرادی نقطۂ نگاہ سے دیکھ رہا ہے، اور ساتھ ہی اسے اپنی موضوعیت / ذاتیت کا احساس بھی ہے اور اسی کو بیان کرتا ہے۔اس میں آخری نکتہ مجھے سب سے اہم لگتا ہے۔

رویہ کہ اس بات کا احساس ہونے کے بعد کہ دنیا مشاہدہ کرنے والے کے مزاج یا تناظر کے مطابق بدل جاتی ہے، وہ اپنی اس اگڑھ اور لاشعوری معروضیت سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے جو ماقبل اسلام اور ساری ابتدائی شاعری کا وصف تھی۔ جب کہ ادبی ادوار میں معروضی رجحان ایک ایسا رویہ ہے جو شاعروں اور ادیبوں نے دانستہ اختیار کیا، ابتدائی عہد کے شاعر کے پاس ایسا کوئی اختیار نہ تھا۔ وہ اب بھی اسی وہم میں جی رہا تھا کہ حقیقت، اس کے اطراف کی دنیا، ویسی ہی ہے جیسی وہ دیکھ رہا ہے۔ یہی سبب ہے کہ وہ اس کو تفصیل سے، اور ہر ممکن درستی کے ساتھ بیان کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس وہم کو ترک کر کے عربی کا شاعر تصور کے ایک نئے مرحلے میں داخل ہو گیا ہے، جو لازماً اس شاعری میں اپنا اظہار پاتا ہے جو وہ تخلیق کر رہا ہے۔ زمان و مکان کی اضافیت کا ذکر عہدِ بنوامیہ کے شاعروں کے یہاں بہ کثرت ملتا ہے۔ چناں چہ وقت کے تجربے کے تعلق سے جمیل کہتا ہے:
جب وہ کہیں اور رہتی ہے تو دن بہت طویل ہو جاتا ہے لیکن ملاقات کا ایک سال بھی مختصر ہوتا ہے (يَطولُ اليومُ إن شحطة نواحَ وحولٌ نَلتقي فيهِ قَصيرُ)۔[۴۱] کہا جا سکتا ہے کہ ماقبل اسلام شاعری میں 'طویل رات' کے موتیف میں بھی اسی طرح کا تجربہ مضمر ہے۔ یہ بات یقیناً درست ہے لیکن میں جس نکتے کی طرف توجہ دلا رہی ہوں اس کا تعلق آگاہی کے اس درجے سے ہے جس پر شاعر پہنچ چکا ہے۔ دورِ جاہلیہ میں شاعر بعض مظاہرات کو بیان کرنے کے اہل تھے لیکن وہ اس کے اہل نہیں تھے کہ ان پر گہرائی سے غور کرتے اور ان کے مضمرات کا تجزیہ کر سکتے۔ بعد کے شاعر کا خود اپنی معروضیت کو پہچاننا میرے خیال میں علم کی ایک مختلف سطح کو ظاہر کرتا ہے، جس میں توجہ کی وہی تبدیلی، یا اپنے اصل اصطلاحی معنوں میں توجہ بدرون (introversion) نظر آتی ہے جس کی طرف دوسرے شعر کے ضمن میں اشارہ کیا گیا ہے۔

پانچویں شعر کے سلسلے میں آخری نکتہ فعل 'أرَى' کے فنکشن سے متعلق ہے۔ متن میں یہ لفظ چار بار آیا ہے۔ دو جگہ میں نے اس کا ترجمہ it seems to me (مجھے ایسا لگتا ہے) کیا ہے، لیکن بقیہ دو جگہوں پر یہ معنوں میں کوئی اضافہ نہیں کرتا بلکہ محض 'مشاہدۂ ذات' (چھٹا شعر)، یا ایک نفسیاتی کیفیت کے مشاہدے (نواں شعر) کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ چاروں اشعار میں اس کا بنیادی کام ایک جیسا ہی لگتا ہے۔ یعنی شاعر کے ذاتی نقطۂ نظر پر اصرار کرنے کا۔ یہ طرزِ اظہار، بطور

اصول، نصیحت آمیز بیانات میں اختیار کیا گیا ہے، اور اس کا نزدیک ترین ترجمہ 'میرا خیال ہے'، یا 'میری رائے ہے' ہوگا۔

شعر (۶):

پچھلے شعر کی طرح چھٹے شعر میں بھی ابن ابی دُبا کل نے ایک نیا موتیف استعمال کیا ہے۔ اس کا یہ کہنا کہ وہ دوسری عورتوں کی طرف نہیں دیکھ سکتا (وَيَحُلُّ أَهْلِي بِالْمَكَانِ فلا أَرَى / طَرْفِي لِغَيْرِكِ مَرَّةً يَتَقَلَّبُ)، ماقبل اسلام شاعر کے تصورِ عشق سے بالکل میل نہیں کھاتا۔ علاحدگی کے بعد وہ نئی لذتوں کی جانب راغب ہو جاتا ہے، گو کہ اس کے سابق تعلق کی یادیں بعض اوقات اس کے ذہن پر غالب آتی ہیں یا اس کو پریشان کرتی ہیں۔ لیکن اس کے برعکس وفادار رہنے کا عہد 'عذری غزل' کا تکراری موضوع ہے، جیسا کہ بہت سی جگہوں پر جمیل کے 'دیوان' سے ثابت ہے۔ البتہ چھٹے شعر میں ظاہر کیا گیا خیال ایک نسبتاً زیادہ لطیف تعبیر کو راہ دیتا ہے۔ اس میں نہ صرف وفاداری مضمر ہے بلکہ محبوب کے ساتھ شاعر کے کامل انہماک کے کنایہ کے طور پر بھی اس کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اس موتیف کو عہدِ بنوامیہ اور بعد میں عہدِ عباسیہ کے شاعروں نے مسلسل توسیع دی اور صیقل کیا۔ عباس ابن الاحنف (م 188/804 یا 194/809) نے اس موضوع کو ایک پوری غزل میں برتا ہے جس میں وہ اپنی تمام ترحسّی ردِ عمل کی استعداد گم ہو جانے کا بیان کرتا ہے۔ اس کی زبان تک اس کی تابع نہیں رہتی، اور محبوب کا نام رٹے جاتی ہے۔ غزل کی آخری بیت، چھٹے شعر کا ایک اختراعی متبادل ہے، کیوں کہ شاعر ہمیں یہ بتا رہا ہے کہ جب بھی کسی دوسری عورت پر اس کی نظر پڑتی ہے، اس کی آنکھوں کے سامنے وہ عورت اس کی محبوبہ کے پیکر میں ڈھل جاتی ہے۔[۱۵] اس طرح حقیقت بالآخر اپنی قوت کھو دیتی ہے اور عاشق کے ذہن پر صرف اور صرف اس کا تخیل قابض ہو جاتا ہے۔

شعر (۷):

ساتویں شعر کے ساتھ ہم نسیب کے روایتی ڈھانچے کے اندر لوٹ آتے ہیں۔ افسانہ طراز، جو عاشق و معشوق کے مابین بدگمانیاں پیدا کرتا ہے، ایک جانا پہچانا کردار ہے جو عہدِ وسطیٰ کی تمام

عربی شاعری میں یکساں اوصاف رکھتا ہے۔ ماقبل اسلام شاعر کا رویہ اس کے تئیں بے دریا ہے؛ وہ اسے برا بھلا کہتا ہے اور اس کی سازشوں کا شکوہ کرتا ہے۔ لیکن جہاں تک ابن ابی دہابل کا تعلق ہے، تو اس کے یہاں ایک زیادہ پُر کار بیوہار دیکھنے کو ملتا ہے۔ جو لوگ اس سے نفرت کرتے ہیں ان کے تئیں عداوت رکھنے کے بجائے وہ تحمل سے کام لیتا ہے، اور اپنے عشق کو محفوظ رکھنے کی خاطر ان کے ساتھ دوستانہ تعلقات رکھتا ہے (وَأُصانِعُ الواشِینَ فِیكِ تَجَمُّلاً وَهُمُ عَلَیَّ ذَوُو ضَغَائِنَ دُبَّبُ)۔ اس کا سلوک بدوی ہیرو کے اصولِ غیرت کا متضاد ہے جو ہمیشہ اینٹ کا جواب پتھر سے دیتا ہے۔ یہاں روایتی اخلاقیات کو انفرادی اخلاقی فیصلوں کے حق میں ترک کر دیا گیا ہے۔

شعر (۸):

آٹھویں شعر کی لفظ بہ لفظ تعبیر کرنے سے کچھ پیچیدگیاں پیدا ہوتی ہیں، گو کہ معنی عمومی طور پر واضح ہو جاتے ہیں۔ ہوا جب بھی محبوبہ کے وطن کی جانب سے چلنا شروع ہوتی ہے تو شاعر جذباتی ہو اٹھتا ہے اور اس کو اپنی قیام گاہ کے مقابل رکھ کر دیکھتا ہے (وَتَهِیجُ سارِیَةُ الرِّیَاحِ مِنْ أَرْضِكُمْ /نَأرَی الجَنابَ لَهَا یَحُلُّ وَیُجْنَبُ)۔ ہیل (Hell) نے دوسرے مصرعے کا ترجمہ ایک ٹھوس حقیقت سمجھ کر کیا ہے اور اس کے یہ معنی نکالے ہیں کہ شاعر کا قبیلہ اپنے خیمے، فی الواقع محبوبہ کی قیام گاہ کی طرف سے چلنے والی ہوا کے بہاؤ کے مطابق لگاتا تھا۔[6] لمحیری رائے میں اس سے کوئی معنی برآمد نہیں ہوتے۔ میں اس بات کو ترجیح دوں گی کہ فعل أَرَی شاعر کے ذاتی نقطۂ نظر کی دلالت کر رہا ہے۔ پھر بھی اس کی دو تشریحات ممکن ہیں: ایک تو یہ کہ شعر شاعر کی آرزوؤں کی طرف اشارہ کر رہا ہے، یعنی اس کا خیال ہے کہ لشکر گاہ کا انتخاب ایسا ہو کہ جہاں ہوا اس کو چھوتی ہوئی گزرے۔ اور دوسرے متبادل کے مطابق جو میں نے اپنے ترجمے میں پیش کیا ہے، لفظ أَرَی محض شاعر کے تاثر کی طرف اشارہ کر رہا ہے، بالکل اسی طرح جیسے پانچویں شعر میں استعمال ہوا ہے۔ جب ہوا اس کے جذبات کو انگیخت کر دیتی ہے تو اس کو ایسا لگتا ہے جیسے لشکر گاہ کے لیے ایک مناسب مقام کا انتخاب کیا گیا ہے، لیکن وہ اچھی طرح جانتا ہے کہ یہ حقیقت نہیں ہے۔ شاعر دراصل جو بھی کہنا چاہتا ہو، شعر کا بنیادی کام وہی رہتا ہے، یعنی یہ جتانا کہ شاعر اپنی محبوبہ کے خیال میں منہمک ہے؛

اور یہ کہ خارجی دنیا کے ہر مظہر کو وہ اپنی محبوبہ کے تعلق سے ہی دیکھتا ہے۔

شعر (۹):

متن کا آخری شعر ایک طرح سے ساتویں شعر کی تعبیر کا ہی ترفع ہے۔ وہاں شاعر اس لیے تحمل برتتا ہے تا کہ خود کو اور اپنی محبوبہ کو افسانہ طرازوں سے محفوظ رکھ سکے۔ اب وہ ایک قدم اور بڑھ کر یہ کہتا ہے کہ وہ اپنے دشمنوں سے محبت کرے گا، اگر وہ اس کی محبوبہ اور اس کے خاندان کے دوست ہیں (وَأرَی العَدُوَّ یُحِبُّکُمْ فَأحِبُّہُ)۔ دوسرے مصرعے میں اضافی بات یہ ہے کہ وہ اپنے قول کو ہر انسان تک پھیلاتا ہے، کہ وہ چاہے اس کے قبیلے سے ہو یا نہ ہو (إنْ کانَ یُنْسَبُ مِنْکِ أوْ لا یُنْسَبُ)۔ بدوی معاشرے اور اس کے اصولوں کے نقطۂ نظر سے یہ اس غزل کا شاید سب سے غیر معمولی خیال ہے۔ قبائلی وفاداریوں اور ترجیحات کو انفرادی تعلقات کے حق میں برطرف کر دیا گیا ہے۔ اس شعر میں ماقبل اسلام اقدار پوری طرح ٹوٹتی ہوئی دیکھی جا سکتی ہیں، جس کا اس طرح بے لاگ اظہار شاید ہی کہیں اور ملے۔

آخر میں متن کی ساخت کے بنیادی ذرائع پر تھوڑا سا غور کیا جائے گا۔ اشعار کی ترتیب میں ایک وحدت اور ربط کا پہلو تو ہے لیکن اس کو سختی سے متعین نہیں کیا جا سکتا۔ بعض جگہ ترتیب بدلی جا سکتی ہے اور اس سے اشعار کی یا مجموعی طور پر غزل کی تعبیر پر کوئی فرق نہیں پڑے گا۔ نسیب کے برعکس، جس کی ساخت بنیادی طور پر بیانیہ اور نحوی انسلاکات پر مبنی ہوتی ہے، (غزل کے) اشعار کی نحوی یا معنوی ترکیب میں کوئی براہِ راست انسلاک نہیں ہوتا، سوائے خالص تشریحی حصوں کے۔ غزل کہنے کے لیے آج بھی انھی طریقوں کو کام میں لایا جاتا ہے، جیسا کہ متبادل ''متن ب'' سے ثابت ہے، لیکن کسی نہ کسی حد تک ابلاغیاتی اور اسلوبیاتی طریقۂ کار ان کی جگہ لے لیتا ہے، یا ان کو تقویت دیتا ہے۔[۱۸] جہاں تک ابن ابی دباکل کی غزل کا تعلق ہے، تو اس میں موازنہ اور تجنیس کا استعمال سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ چوتھے سے لے کر آخری شعر تک ہر شعر کسی فعلِ ناقص کے ساتھ شروع ہوتا ہے، اور یہی صورت چوتھے سے لے کر آٹھویں شعر کے تمام دوسرے مصرعوں میں برقرار رہتی ہے۔ ایک اور نمایاں موازنہ پانچویں اور آٹھویں شعر کے آخر میں افعال

کے جزوں سے مہیا ہوتا ہے۔ اور قدرے تبدیلی کے ساتھ، ایسا ہی نویں شعر کے دونوں مصرعوں سے بھی ظاہر ہے۔ نظم میں لفظ اُدّی کا چار بار آنا (اشعار 5,6,8,9) اور اس کے استعمال کے بارے میں پہلے ہی بات ہو چکی ہے (آٹھویں شعر کے تجزیے میں)۔ تکرار کی دوسری مثالیں یہ ہیں: تُهِیجُ (4,8)، غَیرِهَا/ غَیرِكِ (5,6)، یُنسَبُ (9)۔ تجنیس ایک ہی شعر میں یا مختلف اشعار میں بار بار آئی ہے: ذَهَبَ/ یَذهَبُ (1)، قُرِّبَتْ/ أُقرَب (2)، أتَجَنَّبُ/ جناب/ یُجنَبُ (1,8)، حُبُّهَا/ یُحِبُّكُمْ/ فَأُحِبُّهُ (1,9)، یَحُلُّ/ یُحَلُّ (6,8)۔ صوتیاتی سطح پر مضاعف افعال اور فعل کی دوسری اور پانچویں شکل استعمال کرنے کی شاعر کی ترجیح کے سبب گونج دار الفاظ اور متشدد حروف کی تعداد غیر معمولی ہے۔ نتیجتاً متن کے اصوات و آہنگ متجانس محسوس ہوتے ہیں۔ غالب طور پر افعال کے استعمال کے باوجود ہمیں زندگی اور ایکشن کا تاثر نہیں ملتا، بلکہ ایک دھیمی اور خاموش حرکت نظر آتی ہے جو اصوات کے گونجنے کے وصف سے ہم آہنگ ہے۔

غزل کی ساخت میں ابلاغیاتی وسائل کے استعمال کے علاوہ، ہم معنیاتی سطح پر دو وحدت بخش عناصر کا بھی مشاہدہ کرتے ہیں۔ ان میں سے ایک عنصر وقت/ زمان کا ہے، جس پر بحث تجزیے کے آخر میں کی جائے گی۔ البتہ اس بات کو پہلے ہی ذہن نشین رکھا جائے کہ وقت/ زمانہ کے اعتبار سے متن نابرابر اور زان کے دو حصوں میں منقسم ہے۔ اوّلاً، شعر کا یہ بیان کہ 'شباب گزر چکا' اور دوم، اس کی نقیض، یعنی بقیہ اشعار میں شاعر کی تغیر ناپذیر محبت کا بیان۔ متن کا دوسرا روپ 'ب' اس معاملے میں تھوڑا سا ابہام تو پیدا کرتا ہے لیکن اس کی نفی نہیں کرتا۔ دوسرا عنصر خود شاعر یا 'شاعرانہ متکلم' ہے جو نسیب کے شاعر کی طرح مادی دنیا کی اشیا کے پیچھے چھپنے کے بجائے، اس غزل میں مسلسل اپنا اظہار کرتا رہتا ہے۔ اس اعتبار سے یہ غزل اپنے کردار میں 'عذری غزل' سے کامل مطابقت رکھتی ہے، جیسا کہ جمیل کے 'دیوان' سے مثالیں دے کر ثابت کیا گیا ہے، جو عذری غزل کا سب سے اہم ترجمان شاعر ہے۔

متن: ب

1	يَا بيْتَ خَنْساءَ الّذي اتَجَنّبُ	ذَهَبَ الشّبابُ وَحُبُّهَا لايَذْهَبُ
1a	أصْبَحْتُ أمنحُكِ الصّدودَ وإنّني	قَسماً إليكِ مَعَ الصّدُودِ لأجْنَبُ
2	مَالِي أحِنُّ إلى جمالِكِ قُرّبَتْ	وَأصُدُّ عَنْكِ وَأنْتِ مِنّي أقْرَبُ
3	لِلّهِ درُّكِ هَل لَدَيْكِ مُعَوَّلُ	لِمتيَّمٍ أمْ هَلْ لِوُدّكِ مَطْلَبُ؟
3a	فَلَقَدْ رأيْتكِ قَبلَ ذاكَ وَإنّني	لَمُوَكّلٌ بِهَواكِ أوْ مُتقرّبُ
3b	إذ نَحْنُ في الزّمَنِ الرّخيْ وأنْتمُ	مُتَجَاوِرُونَ كلامُكم لا يُرقَبُ
4	تَبكِي الحمَامَةُ شَجْوَهَا فَتَهيجُني	ويَرُوحُ عَازِبُ همّيَ المُتأوّبُ
8/5	وَتَهُبُّ جارِيَةُ الرّيَاحِ مِن أرْضِكُم	فَأرَى البِلادَ لهَا تُطلُّ وَتُخصِبُ
5a	وأرَى السَّمِيّةَ باسْمِكُم فَيَزيدُني	شَوْقاً إليكِ رَجاؤكِ المُتَنَسّبُ
9	وَأرَى العَدُوَّ يُوِدُّكُمْ فَاوَدُّهُ	إنْ كانَ يُنْسَبُ مِنْكِ أوْلا يُنسَبُ
7	وَأخَالِفُ الواشِينَ فِيكِ تَجَمُّلاً	وَهُمُ عَلَيّ ذَوُو ضَغَائِنَ دُؤّبُ
7a	ثُمّ اتّخَذْتِهِمُ عَلَيّ وَلِيجَةً	حَتّى غَضِبْتُ ومثلُ ذَلِكَ يُغْضِبُ

اشعار کے ساتھ نمبر شمار دونوں متون کے باہمی تعلق کو دکھانے کے لیے دیے گئے ہیں۔ اضافی اشعار کو انگریزی کے حروفِ صغیر کے ساتھ ظاہر کیا گیا ہے۔ متن 'الف' کا چھٹا شعر متن 'ب' میں سے پوری طرح غائب ہے۔ شعر پانچ اور آٹھ یوں لگتا ہے کہ ایک بے پروائی کے انداز میں آلودہ ہو گئے ہیں۔ بعض اور بھی تبدیلیاں ہیں لیکن ان سے شعر کی تشریح و تعبیر متاثر نہیں ہوتے (اخَنْساء 2 إلى جِمالِكِه 3 لِمتَيَّمٍ، 4 تَبكِي، همّي، 8/5 تَهُبُّ جارِيَةُ 9 يُوِدُّكُمْ فَاوَدُّهُ 7 أخَالِفُ)، سوائے ساتویں شعر کے۔ نفسِ مضمون کے اعتبار سے متن کو تین تین اشعار کے تین زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے، جن پر ایک ساتھ بات کی جائے گی۔ صرف زائد اشعار ہی کا پورا ترجمہ کیا گیا ہے۔

اشعار 1، 1a، 2

شعر 1 اور 1a بیانیہ وسیلے سے باہم منسلک ہیں، یعنی نسیب کے انداز میں۔ پہلے شعر میں شاعر محبوبہ سے اپنے اجتناب کا ذکر کرتا ہے، اور دوسرے شعر میں اس کا سبب بتاتا ہے، لیکن ساتھ ہی اپنے اعترافِ محبت کی تجدید بھی کرتا ہے۔

1a: میں نے تم سے مجتنب ہونا قبول کیا، لیکن میں قسم کھاتا ہوں، تم سے اجتناب برتنے کے باوجود، میری آرزو برقرار ہے۔

اس کے علاوہ دونوں اشعار لفظوں کی ایک لطیف بازی گری کے ذریعے بھی باہم منسلک ہیں، 'اجتناب برتنے' اور 'آرزو کرنے' کے فعلی تضاد کے وسیلے سے (أتَجَنَّبُ/أجنبُ)۔ شعر 2 میں موضوع کا تسلسل برقرار رہتا ہے۔ اس کے علاوہ 1a اور 2 میں جناسِ لفظی یا تجنیس کے وسیلے سے دونوں اشعار کا رابطہ قائم رہتا ہے (صُدود/أصُدُّ)۔ تینوں اشعار صریح طور پر باہم وحدت رکھتے ہیں کیوں کہ وہ ابلاغیاتی وسیلے سے بھی باہم منسلک ہیں اور ایک ہی موتیف کی وجہ سے بھی، یعنی عاشق کا اپنی محبوبہ سے مجتنب ہونا، اور اس کے نتیجے میں مضمر کشمکش کا اظہار۔

اشعار 3، 3a، 3b

تیسرے شعر میں شاعر اپنے آپ سے پوچھتا ہے کہ کیا اپنی محبوبہ پر اعتبار کرنے میں وہ حق بجانب ہے۔ سوال کے بعد وہ گزشتہ ملاقاتوں کو یاد کرتا ہے۔

3a: بے شک، میں نے تمھیں اس سے پہلے بھی دیکھا ہے، جب میں تم سے محبت کرنے میں مشغول تھا، یا تمھاری رفاقت کا متمنی تھا۔

3b: کیوں کہ اُن دنوں ہم ہمسایہ تھے، اور زندگی سہل تھی؛ تب تمھارے کہے پر شک نہیں ہوتا تھا۔

مختصر عرصے کے لیے ماضی میں اس طرح جھانکنے کا کیا کام ہے، اس کو حتمی طور پر طے کرنا مشکل ہے۔ شاعر ماضی میں اُس عورت کے مہربان سلوک کو یاد کر سکتا ہے، تا کہ اپنے ذہن کو پرسکون رکھ سکے، اور اس کی ذات میں اپنے حالیہ اعتبار کو جواز فراہم کر سکے۔ دوسری جانب، وہ اس کو ملامت کر کے اس کا گزشتہ سلوک بھی یاد دلا سکتا ہے۔ بہر حال، یہ طے ہے کہ یہ ایک بیانیہ

تسلسل کی تشکیل ہے، جو ماقبل اسلام نسیب کے طرز پر ہے۔ اس کے علاوہ ہم قطعے کی تشکیل کے متعدد لسانی آلے دیکھتے ہیں جن کے ذریعے اسے گزشتہ اور آئندہ اشعار کے ساتھ مربوط کیا جاتا ہے۔ شعر 2 اور 3a کے درمیان تجنیس ہے (قُرَّبَتْ/ أَقْرَبُ/ مُتَقَرَّبُ)، جس کے ساتھ شعر 3b کے فعل یُرقبُ کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے۔ ایک نمایاں خصوصیت صرفی نمونوں مفعّل، متفعّل، متفاعل کی تکرار ہے جو اشعار 4, 5a تک پھیلی ہوئی ہے (مُعَوَّل/ متیّم/ مُوَکَّل/ مُتَقَرَّب/ مُتَجَاوِر/ مُتَأَوّب/ متَنَسّب)۔

اشعار 4, 8/5, 5a

گزشتہ قطعے کے برعکس یہ اشعار ایک دوسرے سے آزاد ہیں اور ترتیب کے اعتبار سے متعین نہیں کیے جاسکتے۔ ان کو ایک گروپ میں رکھنے کا واحد جواز نفسِ مضمون کی ایک مخصوص وحدت سے فراہم کیا جاسکتا ہے، کیوں کہ ان سب کا سروکار شاعر کے جذبات اور محبوبہ کے ساتھ اس کے انہماک/ذہنی مشغولیت سے ہے۔ شعر 4 میں، جس میں فاختہ کی فریاد کناں آواز کا ذکر کیا گیا ہے، اور شعر 5/8 میں بھی، شاعر مظاہر قدرت سے متاثر ہونے کی بات کرتا ہے۔

8/5 : جب بھی تمھاری قیام گاہ کی جانب سے ہوا چلتی ہے مجھے یہ لگتا ہے کہ اس کی وجہ سے زمین نم اور سرسبز ہوگئی ہے (یعنی اس بارش کی وجہ سے جو یہ اپنے ساتھ لے کر آتی ہے)۔

شاعر کے ذریعے اپنا نجی خیال ظاہر کرنے کے معنوں میں لفظ أرَی کا ترجمہ متن 'الف' کے پانچویں شعر سے مطابقت رکھتا ہے۔ اگر ہم اس کو حقیقی بیان کہیں گے تو شعر سے کوئی مفہوم برآمد نہیں ہوگا۔ حالاں کہ شعر کی یہ ہیئت تکویث کا نتیجہ ہے، لیکن یہ جس تصور کی ترسیل کر رہا ہے" تصور غزل کے دوسرے موتیفوں پر بھی موزوں اترتا ہے، خصوصاً بعد کے عہد کی درباری غزل پر، جس میں محبوب کی کائناتی قوت کی ستائش کی گئی ہے۔ [9]اگلے شعر کا استناد مشکوک ہے کیوں کہ یہ 'اغانی' کے صرف ایک مخطوطے میں ہی ملتا ہے۔

5a: جب میں تمھاری ہم نام کسی عورت کو دیکھتا ہوں، تو تمھارے لیے میری آرزو بڑھ جاتی ہے، اور میں سوچتا ہوں کہ شاید وہ تم سے متعلق ہے۔

اپنی محبوبہ کا نام سن کر شاعر کا جوش میں آ جانا غزل کا ایک عام موتیف ہے۔ جمیل کہتا ہے:
''جب ہم مِنہ کی بلندیوں پر تھے تو کسی نے پکارا، اور اس کو جانے بغیر میرا دل اداسیوں میں ڈوب گیا۔ اس نے لیلیٰ نام کی کسی دوسری عورت کو پکارا تھا...'' (وَداعٍ دَعا اِذ نحنُ بالخیفِ مِن منی / فَهيّجَ أحزانَ الفؤادِ وَما يَدرِي / دَعا باسمِ ليلى غيرها...)۔ [۲۰] شعر 5a لفظ أَرَى کی تکرار کے باعث شعر 8/5 اور 9 کے ساتھ وابستہ ہے، اور شعر 9 کے ساتھ تجنیس کے باعث (مُتَنَسَّب / يُنسَبُ)۔

اشعار 9, 7, 7a

اشعار کا آخری گروپ دوسرے لوگوں کے تئیں شاعر کے رویے سے متعلق ہے۔ شعر 9 میں شاعر کا ایک متوحد بیان ہے، شاعر کا یہ عہد کہ وہ اپنے ان دشمنوں سے بھی محبت کرے گا جو اس کی محبوبہ کے دوست ہیں۔ اس کے برعکس شعر 7 اور 7a اسی طرح کا بیانیہ تسلسل ہیں جو مندرجہ بالا اقتباسات میں نظر آتا ہے۔ اُصانِعُ (میں ان سے نرمی برتتا ہوں) کی جگہ متبادل اُخالِفُ (میں ان کی مخالفت کرتا ہوں) کی وجہ سے شعر 7 کے معنی میں ذرا تبدیلی واقع ہو گئی ہے، کیوں کہ اس سے شاعر کے دوستانہ سلوک اور اس کے دشمنوں کی سازشوں کے بیچ کا تضاد کمزور ہو گیا ہے۔ شعر 7a میں ماضی کی ایسی یادیں ہیں جن کی نوعیت ناگواری کی ہے۔

7a: بعد میں تم نے ان کے ساتھ مل کر میرے خلاف سازش کی، اور مجھے غصہ آیا؛ اس سبب سے غصہ یقیناً واجب ہے۔

یہ شعر عاشقوں کے جھگڑے سے منسوب ہے، جو عمر ابن ابی ربیعہ اور اس کے حلقے کے شاعروں کا پسندیدہ موضوع ہے۔ البتہ یہ جھگڑا کتنا ہی سنگین کیوں نہ ہو، اس کا خاتمہ عموماً مفاہمت پر ہوتا ہے۔ شعر 7a کو بمشکل ہی غزل کا مقطع کہا جا سکتا ہے۔

متن 'ب' کے جائزے سے یہ بات واضح ہے کہ ایک سے چھے تک کے اشعار ایک مربوط ترتیب میں ہیں کیوں کہ ان کو ایک مختلف لسانی سطح پر جزرسی سے بنایا گیا ہے۔ ساتوں سے لے کر اس سے آگے کے اشعار (= شعر 4) کی ترتیب میں کساؤ نہیں ہے، 7 اور 7a کو چھوڑ کر۔ بعض

واضح لغزشیں بھی ہیں، مثلاً شعر 5 اور 8 کی آلودگی یا تلویث۔ متن کی ساخت کے آلے دونوں متون میں تقریباً یکساں ہیں (تطابق، ہم آواز الفاظ کا استعمال، تجنیس وغیرہ)، لیکن متن 'ب' میں اس کے علاوہ بعض ایسے بیانیہ انسلاکات ہیں جو نسیب کے مانند ہیں۔ اغانی کے متن سے میرے ذہن میں ایک ایسے مرسل کا تصور پیدا ہوتا ہے جس نے قصیدے کے ابتدائی اشعار کو بہت ایمانداری سے نقل کر دیا ہو، اور اس کے بعد وہ پھر ذرا غیر محتاط ہو گیا ہو، اور وہ بلا قصد یا بلا منصوبہ متن میں کچھ اشعار شامل کرتا یا چھوڑتا گیا ہو۔ اس کے برعکس متن 'الف' ایک سوچے سمجھے انتخاب کا نتیجہ محسوس ہوتا ہے۔ کئی اشعار کے حذف ہو جانے کے باوجود تمام متعلقہ موتیف اس میں برقرار ہیں (محبوبہ سے اجتناب، اس پر بھروسہ، قدرتی مناظر سے شاعر کا متاثر ہونا، باتیں بنانے والے افسانہ طراز)۔ پھر یہ بات بھی اہم ہے کہ صرف وہی اشعار نکالے گئے ہیں جن میں ماضی کا کوئی حوالہ موجود ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ وقت کے اعتبار سے متن 'الف' زیادہ یکسان و ہموار ہے، اور جذباتی فضا یا شوخی کے اعتبار سے بھی ایسا ہی ہے۔ متن 'ب' میں شاعر نے جن یادوں کو دوہرایا ہے وہ متن کے ''تغزلی'' کردار کو تھوڑا سا خراب کرتی ہیں، خصوصاً شعر 7a میں۔ البتہ وہ تعبیر کا استرداد نہیں کرتیں، کیوں کہ اس حوالے سے یادداشت کا کام واضح طور پر اس کام سے مختلف ہے جو وہ نسیب میں کرتی ہے۔

وقت اور حقیقت کے دو فیکٹر یا عاملوں کی، جن کا ذکر شروع میں ہوا تھا، مندرجہ بالا تجزیے کی بنیاد پر وضاحت اور تشریح اسی طرح کی جا سکتی ہے جیسے وہ نسیب اور غزل میں آشکار ہوتے ہیں۔ پہلے معاملے پر دو پہلوؤں سے غور کیا جا سکتا ہے: اوّل، نظم میں وقت بطور عاملِ موضوعی، اور دوم، وقت شاعر کے ذاتی تجربے کے طور پر۔

اوّل: نسیب میں وقت ایک جانب تو خطی ترتیب یا تاریخی ترتیب میں ظاہر ہوتا ہے۔ انسان کے تمام معاملات کی بے ثباتی کو اجڑی ہوئی لشکر گاہوں، ہجر، بڑھاپے اور زیاں کے آثار میں نمایاں کیا گیا ہے۔ دوسری جانب وقت ایک دوری حرکت میں خود کو عملِ فطرت میں، بدلتے موسموں میں، نباتات و حیوانات کی زندگی اور نمود میں ظاہر کرتا ہے۔ وقت کا خطی اور دوری، دونوں ہی طرح کا تحرک بعض اوقات منصوبہ بند ڈھنگ سے تیار کیا گیا تضاد بن جاتا ہے، جیسا کہ A

Hamori نے اپنے مضمون The Poet as Hero میں نشان دہی کی ہے۔ ۴۱حسن ابن ربّاکل کی نظم میں خطی یا تاریخی وقت کا ذکر صرف ایک بار آیا ہے جب وہ پہلے شعر میں کہتا ہے: "شباب جا چکا"۔ متن 'الف' میں یہ بیان ایسا واحد بیان ہے جو ماضی کامل میں ہے اور اپنے الگ تھلگ ہونے کی وجہ سے خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔ اس کے بعد کے اشعار کو تضاد یا تلافی (جو بھی صورت ہو) کے طور پر سمجھا جا سکتا ہے، شاعر کے اس عہد/دعوے کی تفصیل کے طور پر: "اور اُس کے لیے میری محبت کبھی ختم نہ ہوگی۔" یہ بات بھی اہم ہے کہ دوری وقت، عمل فطرت بطور معروضی حقیقت، نظم میں سے پوری طرح غائب ہے۔ میرے خیال میں اس کی وجہ بالکل واضح ہے، کہ شاعر کے اطراف کی دنیا، اس کے مظاہر اور حالات، کوئی خود مختار یا آزادانہ حیثیت نہیں رکھتے۔ وہ شاعر کے نزدیک اہم ہیں، اور ان کا ذکر وہ تبھی تک کرتا ہے جب تک وہ جذباتی سطح پر ان سے متاثر ہونے اور ان پر ردِعمل ظاہر کرنے کی استعداد رکھتا ہے۔

دوم: وقت وجود رکھتا ہے، اور اس کو محسوس صرف زمانۂ حال ہی میں کیا جا سکتا ہے، اور مستقبل محض 'ذہن کی توسیع' (distentio animi) ہے، یادداشت اور توقع ہے، جیسا کہ سینٹ آگسٹائن وقت پر اپنے معروف تفکرات میں کہتا ہے (Confessions, chapter 11)۔ نسیب اور غزل دونوں کا شاعر زمانۂ حال ہی میں اپنی بات کہتا ہے، لیکن دونوں جگہ وقت کا تجربہ مختلف ہے۔ پہلے معاملے میں وہ ماضی تک اپنے "ذہن کی توسیع" کرتا ہے، جب کہ دوسرے کو مستقبل کی جانب موڑ دیا گیا ہے۔ نسیب کی ابتدائی حالت مستقلاً حزن اور بے اطمینانی کی ہے کیوں کہ محبت اور شباب رخصت ہو چکے۔ شاعر یا تو ماضی کو یاد کرتا ہے تاکہ اپنی کاہیدہ عزتِ نفس کی بازیافت کر سکے، یا پھر محبوبہ کی یادیں اس کے پاس آتی ہیں اور وہ اپنی سابق مسرت کے تجربے کو اپنے تصور میں دوہراتا ہے۔ اس کے بعد وہ ایک جذباتی بحران سے گزرتا ہے، وہ شدت سے آہ و بکا کرتا ہے، اور انجام کار بحال ہوتا ہے اور اس کیفیت سے نکل آتا ہے۔ قبائلی معاشرے کے مطالبات کی تعمیل میں وہ اپنا "تعلق قطع کر لیتا ہے"۔ اس کی توقعات اور خواہشات مستقبل میں شاذ ہی عکس ریز ہوتی تھیں۔ یہ نسیب اور غزل کے اختلافاتی نکات میں سے ایک بنیادی نکتہ ہے۔ کیوں کہ غزل کا تعلق، اگر اس میں بعض اوقات مستقبل کی طرف اشارہ بھی کیا جائے تو بھی، عشق کے حالیہ معاملے سے

ہوتا ہے، جس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعر کے تخیل پر مستقبل کا غلبہ رہتا ہے، بیم ورجا حاوی رہتے ہیں۔
محبوبہ سے جدا ہوتے وقت جمیل نہ صرف ماقبل اسلام شاعر کی مانند روتا ہے، بلکہ مستقبل کی تکالیف
کے اندیشوں میں بھی مبتلا ہوتا ہے: ''خدا کی قسم! بہت سے آنسو بہائے جائیں گے، جب ہم ایک
دوسرے سے بہت دور بس چکے ہوں گے۔'' (علی قَد أری وَاللّٰہِ أن روبی عبرۃٍ/ اِذا دارُ
شتت بیننا مَتَرُودُ)۔ [۲۲]ابن ابی دباکل کی غزل کے متن 'الف' میں ماضیِ ناتمام میں افعال کی
ترتیب، حالِ استمراری کی خبر دے رہی ہے۔ متن 'ب' میں بعض مقامات پر ماضی کا حوالہ دے کر
شاعر محبوبہ کے تئیں اپنے رویے کی وضاحت کرتا ہے، یا اسے جواز فراہم کرتا ہے (اشعار 1a, 3a,
3b, 7a)۔ البتہ نسیب میں حافظے/یادداشت کا جو عمل ہے اُس کے برعکس شاعر کی یادیں بذاتِ
خود کوئی اہمیت نہیں رکھتیں یا ان کا کوئی کام نہیں ہے۔ ان کی اہمیت کلیتاً اس کے معاشقے کی عصری
صورتِ حال پر منحصر ہے۔ متن میں مستقبل کا کوئی واضح ذکر نہیں ہوا ہے، لیکن یہ اس میں مسلسل مضمر
ہے، کیوں کہ زمانۂ ناتمام کے سارے کے سارے بیانات احساسات کے تسلسل اور عمل اور ردِ عمل
کی تکرار کو ظاہر کرتے ہیں۔ نسیب کی طرح یہاں بشری وقت اور عملِ فطرت کے وقت میں کوئی
تضاد نہیں ہے۔ اس کے بجائے، ایک اور طرح کے تضاد کو دیکھنے کی ضرورت ہے: تاریخی وقت کو،
انسانی زندگی کے عارضی ہونے کو اُس وقت کے مقابل رکھا گیا ہے جو غزل کے 'تغزلی متکلم' نے
محسوس کیا ہے۔ اس کی حرکت بذاتِ خود نہ تو خطی ہے نہ دوری، بلکہ استمراری ہے، عاشق کے
جذبات کے غیر مبدل بہاؤ کی شکل میں۔ [۲۳]

اس طرح بیان کردہ وقت کا تجربہ ایک حد تک دروں بینی کو لازم کرتا ہے، جس سے جاہلیہ دور
کے شاعر واقف نہیں تھے۔ یہ ایک معروف نفسیاتی حقیقت ہے، اور اس کی تطبیق فرد اور افراد دونوں
پر کی جا سکتی ہے، کہ انسان دنیا کی بازیافت اپنی ذات کی بازیافت سے پہلے کرتا ہے۔ ماقبل اسلام
شاعر کا حقیقت کا تصور، اس کی سادہ معروضیت، علم کے ایک سابق درجے پر مبنی ہے، اگر ہم اسے
بعد کے شاعر کی اپنی موضوعیت/ذاتیت کی عکاسی کے مقابل رکھ کر دیکھیں۔ [۲۴]شاعر کا خارجی دنیا
سے ہٹ کر اپنی داخلی دنیا کی طرف دھیان دینا، جو یقیناً ساتویں صدی کے دورانیے میں ہوا ہوگا،
وہی تبدیلی تھی جس نے اس کی تخلیقی صلاحیتوں کو بہت انگیخت کیا۔ اس کے جمالیاتی نتائج دو طرح

کے ہیں: ایک تو موضوع کی تاکید میں تغیر، اور دوسرا، اظہار کا ایک نیا انداز۔ مادی دنیا کے عنصر کے تفصیلی اور ہر ممکن حد تک جامع بیان کے ذریعے اس کو دوام بخشنے کی ماقبل اسلام شاعر کی شدید خواہش اس کی شاعری کا حاوی عنصر ہے، اور اسی اظہار میں اس شاعری کی بیشتر خصوصیات نمایاں ہوتی ہیں۔ ابتدائی دور کے رزمیہ ادب کی طرح نسیب میں بھی حقیقت کو اسی طرح دیکھا گیا ہے جیسے وہ ناظر سے علاحدہ کوئی وجود رکھتی ہو۔ شاعر جو کچھ دیکھتا اور سنتا ہے، اس کی منظر کشی کرتا ہے، یہ بتائے بغیر کہ وہ اس کے بارے میں کیا سوچتا اور محسوس کرتا ہے۔ غزل میں بصری اور ٹھوس اشیا کے لیے یہ جذبہ دھیرے دھیرے بدل گیا اور اس کی جگہ شاعر کی اپنی ذات میں انہماک اور جذباتی زندگی میں مشغولیت نے لے لی۔ ابن ابی ذُباکل اپنا ذاتی رجحان یا ردِ عمل ظاہر کیے بغیر کسی ایک بھی شے یا حقیقت کا ذکر نہیں کرتا، خواہ اس کا تعلق ماضی سے ہو یا حال سے۔ اس کے یہاں قدرتی مناظر، افراد یا واقعات، یہاں تک کہ محبوبہ تک کا ذکر صرف ان کے بارے میں بتانے کے لیے نہیں کیا گیا، بلکہ ان کے وسیلے سے وہ اپنے باطنی تجربے پر غور کرتا ہے۔ متن میں اُرَی کا بار بار استعمال میرے خیال میں اسی مقصد کو حاصل کرتا ہے، یعنی شاعر کی ذاتیت یا موضوعیت پر زور دیتا ہے۔ اگر ہم اس کو زیادہ وضاحت کے ساتھ بیان کرنا چاہیں تو کہہ سکتے ہیں کہ نسیب کا شاعر خود کو جزوِ دنیا سمجھتا ہے، جب کہ غزل کا شاعر دنیا کو اپنا جزو سمجھتا ہے۔ اس طرح 'تغزل کی شاعری'، اپنے روایتی اور رومانی اصطلاحی مفہوم میں، عربی ادب میں ممکن ہو چکی ہے۔

حواشی:

۱. اس مضمون میں غزل اور نسیب کی اصطلاحات کو محدود معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔ یعنی صرف 'ہیئت' کے اصطلاحی معنوں میں، عشقیہ موضوع کے طور پر نہیں۔

۲. میرا سروکار صرف ماقبل اسلام نسیب سے ہے۔ کیوں کہ عہد امیہ کے قصیدے کا تفصیلی جائزہ نہیں لیا گیا ہے۔ اور نہ ہی اس سے پہلے اور بعد کی صنف کے ساتھ اس کا موازنہ کیا گیا ہے۔

۳. یہی تجزیہ اختصار کے ساتھ 1983 میں کلاسیکی عربی شاعری پر منعقد ہونے والے دوسرے سمپوزیم میں کیمبرج میں پیش کیا گیا تھا۔ غزل کے تجزیے کے تعلق سے شرکا کے قابلِ قدر مشوروں کے لیے ممنون ہوں۔

۴. اے۔اے۔فراج، شرح اشعار الھذلیین، جلد 3، قاہرہ، 1384/1965۔ تقابل کریں جلد اوّل، ص205، نمبر XXVI۔ ج۔ ہیل کے ایڈیشن میں متن اسی کے عین مطابق ہے۔ Der Diwan des Abu Du'aib, Hannover, 1926, p. 29

۵. ابوالفرج الاصفہانی، کتاب الاغانی، قاہرہ، 1346/1928، تقابل کریں: Vol. XXI, pp 96 and 102

۶. Loc. cit، ص2۔ ایسے ہی خیالات GE von Grunebaum نے بھی ظاہر کیے ہیں۔ تقابل کریں: EI2sv 'Abu Dhu'ayb'

۷. میرے دلائل میرے ایک مضمون میں تفصیل کے ساتھ شامل ہیں: Die Enfange der Arabischen Gazalpoesie: Abu Du'aib al-Hudali, Der Islam, 61/2, pp. 218-250, Cf. pp. 241-245.

۸. Das Nasib der Altarabischen Qaside, Islamica 5, 1932, pp. 17-96, Cf. p. 61

۹. دیوان جمیل، مرتبہ ایچ۔ نصار، قاہرہ، 1967، ص100۔

۱۰. The Divans of the Six Ancient Arabic Poets, ed. by W. Ahlwardt, London 1870, p. 89 (No. XIV 4)

۱۱. Loc. cit. p. 109, -1

۱۲. Loc. cit. p. 74, -1

۱۳. The Divans... Loc. cit. p. 2, No. 13

۱۴. Loc. cit. p. 99, 3

۱۵. 'دیوان عباس ابن الاحنف'، مرتبہ اے۔ الخزرجی، قاہرہ 1954/ 1373، نمبر 401

۱۶. Loc cit p. 43 - فعل 'تہیج' جس کا ترجمہ یہاں 'اُکتاہٹ' کیا گیا ہے، 'مجھے انگیخت کرتا ہے' بھی کیا جا سکتا ہے، جیسا کہ E. Braunlich نے نشان دہی کی ہے۔ Abu Du'aib-Studien. Der Islam. 8, 1929, pp -23, cf. p 18

۱۷. آخری اشعار کی ترتیب اگر 8,7,9 ہوگی تو درحقیقت اس میں زیادہ معقولیت محسوس ہو گی۔

۱۸. غزل کی ہیئت اور ساخت کے مطالعے شاذ ہی کیے گئے ہیں۔ ایک قابلِ ذکر کام Cl. Audebert نے کیا ہے: Rime et Parallelisme dans un peome de Umar B. Abi Rabi'a: ou Le jeu de l'attente dejouee. In Institut Fransais d' Archeologie Orientale du Caire. Livre du Centenaire 1880-1980. Le Caire 1980, pp 355-367.

۱۹. Cf. J. Cl. Vadet. L'Espirit courtois en Orient dans le cinq premiers siecles de l'Hegire. Paris 1968, pp 249. sequ.

۲۰. Loc. cit. p 100, 9-10

۲۱. On the Art of Medieval Arabic Literature, Princeton N.J., 1974, pp. 3-30, cf. p. 17

۲۲. Loc. cit. p 62, 5

۲۳. مزید شائستگی کے زمانے میں عاشق کے وقت کے تجربے کو زیادہ براہِ راست اور ایجاز کے ساتھ بیان کیا گیا ہے، مثلاً عباس ابن الاحنف کے اس شعر میں: اس کی محبت کچھ ایسی ہے کہ دل اس کے علاوہ کچھ اور نہیں جانتا، نہ کچھ 'پہلے' بچتا ہے اور نہ کچھ 'بعد' میں۔' (هَواهَا هَوى لَم يَعلَمِ القَلْبُ غَيرَهُ فَلَيسَ لَهُ قَبلٌ وَلَيسَ لَهُ بَعدُ)۔ Loc. cit. No. 186, 3.

۲۴. وہ تضاد جو میں ثابت کرنے کی کوشش کر رہی ہوں، اور لفظ 'سادہ' (Naive) کا میرا استعمال شِلر (Schiller) کے مضمون Uber Naive und Sentimentalische Dichtung (1796) میں شامل اصطلاح 'سادہ' اور 'جذباتی' کے تصور کے قریب ہے، کیوں کہ اس نے اپنی ڈیفی نیشن کی بنیاد ادراک کے دو مختلف طریقوں پر رکھی ہے، اور اس کے نتیجے میں اظہار کے دو مختلف طریقوں پر۔ شِلر کے ہاں بطور اصطلاح 'Naive' اور 'sentimental' کا استعمال کچھ مبہم ہے، اور اسی لیے بعض اوقات گمراہ کن بھی ہے۔ ایک جانب تو یہ دو ایسے کامل زمرے ہیں جن کا اطلاق ہر دور کی شاعری پر کیا جاتا ہے۔ دوسری جانب، ان سے انسانی ارتقا کے مراحل کا پتا چلتا ہے۔ سادہ یا Naive شاعری صحیح معنوں میں، جیسا کہ عہد ہومر کے رزمیے اس کے ترجمان ہیں، ادب کا ایک ایسا مرحلہ ہے جو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ختم ہو چکا۔ صرف شیکسپیئر اور گوئٹے جیسے نابغے، جو خود اپنے عہد میں ہی بے میل محسوس ہوتے ہیں، اب بھی Naive شاعر کہے جا سکتے ہیں۔ یہ دوسرا زمرہ ہے جو مجھے اس مباحثے سے مربوط و متعلق محسوس ہوتا ہے۔

تانیثیت

جولی رفکن، مائیکل ریان

تانیثیت کے نقوش: ایک تعارف

(*Introduction: Feminist Paradigms*, included in *Literary Theory: An Anthology*, Second Edition, edited by Julie Rivkin and Michael Ryan, Blackwell Publishing, Boston, USA. 2004)

❊

عہد حاضر کی تانیثیت نواز ادبی تنقید کی شروعات جس طرح سے ادبی دبستانوں اور دانش گاہوں میں ہوئی اسی طرح سے اس کی جڑیں ۱۹۶۰ء کی دہائی کے آخری برسوں اور ۱۹۷۰ء کے اوائلی برسوں میں پنپنے والی عورتوں کی تحریک میں پیوست ہیں۔ اس کے ابتدائی نقوش یقیناً ایک عرصے سے موجود تھے — چاہے ہم ورجینیا وُلف کی *A Room of One's Own* کو نقطۂ انحراف مانیں یا پھر اس سے بھی پہلے کے کسی اور متن کو۔ (میگی ہم [Maggie Humm] بائبل سے دو ہزار برس پہلے لکھی جانے والی ایک تحریر *Inanna* کا حوالہ دیتی ہے جس میں ایک ایسی دیوی کے انجام کی کہانی پیش کی گئی ہے جس نے جنس سے متعلق ڈسکورس پر اعتراضات قائم کیے تھے)۔ گذشتہ کئی دہائیوں میں تانیثی تنقید کی کایا پلٹ اس وجہ سے ہوئی ہے کہ اسے اندرونی سطح پر تنقید و تبصرہ اور بیرونی طور پر سخت حملوں کا مقابلہ کرنا پڑا ہے۔ اس کی یہ مڈبھیڑ تحلیلِ نفسی (Psychoanalysis)، مارکسیت، پس ساختیات، نسلی گروہوں کے مطالعات (Ethnic Studies)، پس نو آبادیاتی نظریے، اور مردوں اور عورتوں میں ہم جنس پرستی کے مطالعات کے شعبوں کے ساتھ ہوئی

ہے۔ اس صورتِ حال نے اس میدان میں اتنی تفریط پیدا کر دی ہے کہ اسے کسی بھی طرح کسی ایک زمرے کے اندر نہیں سمیٹا جا سکتا۔ حال ہی میں شائع ہونے والے ایک مجموعۂ مضامین لـ Conflicts in Feminism کے عنوان سے موجودہ دور کی تانیثی تنقید کی صورتِ حال کا بہ خوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے: مساوات بہ مقابلہ اختلافات، ثقافتی تانیثیت بہ مقابلہ پس ساختیاتی تانیثیت۔ ناگزیریات (اساسیت پسندی) بہ مقابلہ سماجی تشکیلیت پسندی (Essentialism vs Social Constructionism)، تانیثیت اور جنس کا نظریہ؟ تانیثیت یا جنس کا نظریہ؟ تانیثیت نسلی خصوصیت کے حوالے سے یا پھر دوسرے حوالوں سے بھی؟ تانیثیت قومی یا پھر بین الاقوامی؟ ستر کی دہائی کے اوائل کا طالب علم اگر یہ سوال اٹھا سکتا تھا کہ آخر ایسا کیوں ہے کہ تانیثت نواز تنقید کا کوئی وجود ہی نہیں ہے تو اب نوے کی دہائی کے اواخر کا طالب علم اس سوال پر زور دینے کا مجاز ہے کہ آخر تانیثی تنقید کی کوئی ایک متعین سمت کیوں نہیں ہے۔ اس افراط و تفریط کے سبب محسوس ہونے والی مایوسیوں کو ترقی کی زائیدہ عقوبت سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ تانیثی تنقید کا لہجہ ایک جانب اگر آج اپنے ابتدائی دنوں کا معروف استحکام اور زور کھو چکا ہے تو دوسری جانب اس نے تجزیے کی وہ پیچیدگی حاصل کر لی ہے جس کی اسے اشد ضرورت تھی۔ تانیثیت میں جنس (gender) کا ایسا تجزیہ شامل ہے جس میں نسل، طبقے، قومیت اور جنس کے وجود جنسیت (sexuality) سے قطع نظر ایسی سفید فام، درمیانی طبقے کی عورتیں جو پر جنسی (heterosexual) ہوں اور ماں بننے کا رجحان رکھتی ہوں، موضوعِ مطالعہ ہوتی ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا تانیثیت کے موضوع — عورت — کی حیثیت یا رتبے (status) پر صرف سوالیہ نشان لگا کر تانیثی تنقید اس مرد پرست (masculinist) تہذیبی غلطی کو دوہرانے سے بچ پاتی ہے جس میں غالب (dominant) کو آفاقی (universal) سمجھ لیا جاتا ہے؟

1960 کے عشرے کے دوران اور 1970 کے عشرے کے اوائل میں عورتوں کی تحریک کے دوران تانیثی تنقید کا موضوع تھا پدری نظام میں عورتوں کے تجربات، سماج میں مردوں کی حکومت کی طویل روایت جس نے عورتوں کی زباں بندی کی، ان کی زندگیوں کو مسخ کیا اور ان کے مسائل کو حاشیے کے غیر اہم مسائل کی طرح برتا۔ ایسے حالات میں کئی معنوں میں عورت ہونے کا مطلب

تھا گویا اس کا وجود ہی نہیں۔ یہی سبب ہے کہ 1970 میں ماڈرن لینگو یج ایسوسی ایشن کے زیر اہتمام عورتوں سے متعلق دیے گئے اپنے ایک خطبے کا عنوان ایڈرینن رچ (Adrienne Rich) نے 'جب ہم میتیں جاگ اٹھیں گی' (*When We Dead Awaken*) رکھنا مناسب خیال کیا۔[1] 1960 اور 1970 کے اسی عہد کی دوسری اہم تانیثیت نواز وں کے ساتھ مل کر، مثلاً جرمین گریئر (Germaine Greer: *The Female Eunuch*) اور کیٹ ملیٹ (Kate Millett: *Sexual Politics*)، رچ نے تانیثیت نواز ادبی دبستان میں روح پھونکی جس کے تحت عورتوں پر جبر اور ان کی زباں بندی کی تاریخ کو اپنے میدانِ عمل کے دور ہنما اشارے قرار دیا گیا۔ لیکن سوال یہ ہے کہ آئندہ دنوں میں اس تاریخ کی توضیح کس طرح کی گئی اور خاموش کی جانے والی ان آوازوں کے کیا مطالب اخذ کیے گئے؟ کیا وہ اُن انسانوں کی آوازیں تھیں جن کا ایک مشترک نظامِ حیات یا نظامِ وجود رہا ہے؛ یا پھر تاریخ اور سماجی حوالے کی حیثیت ان سب میں ایسی ناگزیر اور بنیادی تھی کہ اس کے باہر عورت نام کی کسی شے کا کوئی وجود نہیں مانا جا سکتا تھا؟ کیا عورت کوئی ایسی شے تھی جس سے فرار اختیار کیا جائے یا پھر جس میں فرار کی راہ ڈھونڈی جائے؟

آغاز ہی میں تانیثیت نواز عالموں نے یہ اندازہ کر لیا کہ تعلیمی اداروں میں پڑھانے کے لیے اس زمرے کے تحت جو صف (Canon) مرتب کی گئی ہے اس میں مردانہ عنصر غالب ہے۔ 1960 کے عشرے میں ڈگری کی طالبات کا واسطہ واضح طور پر صرف مردانہ نقطہ ہائے نظر ہی سے پڑتا تھا جن میں سے کئی ایک تو صاف طور پر زن بیزاری کے مظہر ہوتے تھے، گو کہ ان کو 'آفاقی' بنا کر پیش کیا جاتا تھا۔ جورج ایلیٹ (George Eliot)، جین آسٹن (Jane Austin)، وِلا کیتھر (Willa Cather)، اور ایمیلی ڈکنسن (Emily Dickinson) کو چھوڑ کر کیا اس عہد میں لکھنے والیوں کا کوئی وجود نہیں تھا؟ اور تانیثیت کے حامی صاحبانِ علم ان کی صف بندی کس طرح کرتے؟ ایلین شووالٹر (Elaine Showalter) نے خواتین مصنفین کی تاریخ از سرِ نو مرتب کرنے کا بیڑا اٹھایا اور *A Literature of Their Own* لکھی۔ جوڈتھ فٹرلی (Judith Fitterly) نے اس سوال کی جانب توجہ کی (*The Resisting Reader*) کہ 'عظیم' امریکی ادب میں عورتوں کی نمائندگی کس صورت میں ہوئی ہے۔ سینڈرا گلبرٹ (Sandra Gilbert) اور سوزان گبر (Susan

Guber) نے اس مسئلے کا جائزہ لیا کہ (The Madwoman in the Attic) ان خواتین مصنفین کے نزدیک آخر ایک ایسی روایت کا حصہ بننے کی کوششوں کا کیا مطلب ہے جو ایسی تصویروں سے بھرا پڑا ہے جن میں عورتوں کو شدید جبر وتشدد کا سامنا کرنا پڑا۔

تحریک نے جلد ہی نسلی گروہوں اور جنس کی حدود کو توڑ دیا (اگر واقعی ایسا ہے تو نسلی گروہوں اور جنس کے فرق کے موضوع پر اپنی نسل اور جنس کے حوالے سے رچ نے جو کام کیا ہے اس کی بنیاد پر یہ دعوا نہیں کیا جا سکتا کہ یہ حدود ہمیشہ ہی توڑی گئیں)۔ افریقی امریکی تانیثیت نواز اسکالرز نے، جن میں میری ہیلن واشنگٹن (Mary Helen Washington)، باربرا سمتھ (Barbara Smith)، بیل ہکس (Bell Hooks) شامل ہیں، افریقی امریکی عورتوں کے تجربات پر مبنی ایک ایسی تاریخ مرتب کی جس میں نسل اور جنس، دونوں محوروں کے گرد ایک غیر معمولی تخصیص (Specificity) کا عمل دیکھنے کو ملتا ہے۔ زنانہ ہم جنس پرستی سے متعلق تانیثیت نواز ناقدین، مثلاً، بونی زمرمین (Bonnie Zimmerman) اور سوزان گریفن (Susan Griffin)، نے زنانہ ہم جنس پرست تحریروں کی ایک مخفی روایت کی کڑیوں کو پھر سے جوڑا اور پرجنسی میلان رکھنے والے لوگوں کی دنیا کے اندر انتہا پسندانہ/انقلابی متبادل رویوں کے تجربے کا تفصیلی جائزہ لیا۔ 1970 اور 1980 کے عشروں میں تانیثیت نواز ادبی علمیت کی روایت ایک پرزور روایت تھی جو کبھی انتہائی چڑچڑی اور کبھی بے پناہ زندہ دلی سے مملو تھی۔ اس روایت میں 'بہناپا' جیسے الفاظ کا چلن ایک مخصوص معنی میں عام تھا۔

اس ابتدائی زمانے کو بعض اوقات دو مختلف درجوں میں تقسیم کیا جاتا ہے: ایک سطح وہ جس کو زن بیزاری کے ڈھلے ڈھلائے اور بندھے ٹکے رویوں پر نکتہ چینی سے سروکار ہے اور دوسری سطح وہ جو ایک کھوئی ہوئی روایت کی بازیافت اور تاریخ کی تشکیلِ نو کے مشکل اور محنت طلب کام کے لیے وقف تھی۔ تعلیم کے میدان سے باہر اور آزادی کی عام زندگی سے دور کر دی گئی لکھنے والی عورتوں نے ان ادبی اصناف میں پناہ لی جن کو مرد تحقیر کی نظر سے دیکھتے تھے، یعنی ڈائری، خط اور جذباتی فکشن لکھنے میں۔ تانیثیت نواز علماء نے اب اس بات کی طرف توجہ دینا شروع کی کہ ظاہرا بے پروا اور غیر جانب دار نظر آنے والے جمالیاتی نظریے کے گروہوں نے، جو اکادمی کی ادبی علمیت کے

رنگ میں رنگے ہوئے تھے، اس قسم کی تحریروں کو کس طرح سے بلا ارادہ ہی سہی، نظر انداز کیا اور انھیں ادبی صف میں شمولیت کا نااہل قرار دیا۔

اگر آج پیچھے مڑ کر دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ 1980 کے عشرے کا درمیانی عرصہ دراصل تانیثیت نواز تنقید میں عظیم تبدیلیوں کا زمانہ تھا۔ فرانسیسی تانیثیت نے، جس میں جولیا کرسٹیوا (Julia Kristeva)، لوسی ایریگارے (Luce Irigaray) اور ہیلین سِزس (Helen Cixous) کی تحریریں لازماً شامل ہیں، اِن تحریروں کے بارے میں تانیثیت نواز علماء کی رائے کو اور ان مفروضوں کو متاثر کرنا شروع کر دیا تھا جن پر ان علماء کی رائے ٹکی ہوئی تھی۔ عورت — زندگی سے متعلق تانیثی کہانیوں کا سادہ سا 'کردار' — اچانک ہی تشریح و توضیح کا موضوع بن گیا۔ مرد مرکزی تہذیب سے عورتوں کے دیس نکالے کی نشاندہی کرنے والے تارِ نظر (sightline) کے بجائے لفظ 'جنس' تہذیب کا ایک سانچہ بن سکتا تھا — جنس، ایک ایسی شے جو زبان کے وسیلے سے انسانی ذہن و شعور پر مرتسم کر دی گئی۔ معتدل اور انتہا پسند تانیثیت نوازوں کے درمیان ۱۹۷۰ء کے عشرے میں اس بات کو لے کر باہمی اختلاف تھا کہ عورتوں کی تحریک کی سمت کیا ہو۔ کیا اس میں نسائی 'جوہر' (essence) کے نقش زیادہ گہرے ہوں یا پھر وہ اس راستے سے انحراف کرے جس میں پدری نظام نے عورت کو ڈھال دیا ہے اور جس کو انتہا پسند تانیثیت نوازوں نے بنیادی نسائیت سے تعبیر کیا ہے۔ یہ بنیادی اختلاف تانیثی تنقید کے ادبی مباحثوں میں بتدریج شدت اختیار کرتا گیا اور دو قسم کے نظریے واضح ہونے لگے۔ پہلا نظریہ تشکیلیت پسند (Constructionist) تھا جس کے تحت یہ تسلیم کیا گیا کہ تاریخی اعتبار سے جنس کا فرق تہذیب کا تشکیل کردہ ہے۔ دوسرا نظریہ ناگزیریت یا اساسیت پسندی (Essentialist) کا تھا جس کا اس جانب زیادہ میلان تھا کہ 'جنس' دراصل مردوں اور عورتوں کے بیچ کے فرق کی عکاسی کرتی ہے — یہ فرق جتنا بایولوجیکل ہے اتنا ہی نفسیاتی، اور یہاں تک کہ لسانی بھی ہے۔ دونوں کے ذہنوں کے درمیان کوئی نقطۂ اتصال نہیں ہے کیوں کہ یہ دونوں ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں۔ (اس اختلاف کے سبب) تانیثیت کا نظریہ معاً 'نظریات' میں تبدیل ہو گیا۔

ان میں سے ہر ایک نقطۂ نظر نے الگ الگ نظریاتی سرچشموں میں پناہ لی، لیکن یہ بات

عجیب سی ہے کہ دونوں ہی نظریوں نے فرانسیسی پس ساختیات سے استفادہ کیا۔ اساسیت پسندوں نے تحلیلِ نفسی کی ماہر تانیثیت نواز ادیبہ نینسی کوڈورو (Nancy Chodorow: *The Reproduction of Mothering*)، اخلاقی فلسفی کیرول جلیگن (Carol Gilligan: *In a Different Voice*) اور فرانسیسی تانیثیت نواز فلسفی، لوسی اریگارے (Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman* اور *This Sex Which Is Not One*) کی تحریروں کی جانب رخ کیا اور دلیل دی کہ عورتیں اپنے جسمانی فرق کے سبب (بچے جننا، دودھ پلانا اور حیض کا آنا) مردوں کے مقابلے میں مادّی دنیا سے زیادہ قریبی نسبت رکھتی ہیں۔ لوسی اریگارے کے نزدیک خون اور مصنوعیت میں فرق ہے۔ وہ یہ مانتی ہے کہ عورتوں کے جسم کی مادی نوعیت کے ساتھ رشتے میں، اور کسی ایسے رشتے سے فرار میں فرق ہے جو مردانہ تجریدیت (male abstraction) کی قوتِ تحریک ہے، اور اس (رشتے رتجریدیت) کی یہ خود فریبی ہے کہ وہ مادے سے ارفع تر ہے اور فطرت سے علاحدہ (تمدن میں) اپنا وجود رکھتا ہے۔ وہ اس جانب توجہ دلاتی ہے کہ مادّہ کس طرح مردانہ مغربی تصوریت کے لیے ناقابلِ تخفیف ہے۔ (مادے (matter) کو وہ استقاقی طور پر مادرانہ حیثیت (Maternity) اور رحمِ مادر (Matrix) سے وابستہ کرکے دیکھتی ہے۔— رحمِ مادر، یعنی وہ خلا جو مردوں کی فلسفیانہ خیال آرائی یا تجریدی فکر کی اوٹ ہے۔ خارجی ہوتے ہوئے بھی ناممکن کو ممکن بنانے والا لیکن خود مردانہ تعقل میں کبھی جذب نہ ہونے والا یہ مادہ ہی عورت کو عورت بناتا ہے، اس کو ایک شناخت عطا کرتا ہے اور ایک ایسے تجربے سے دوچار کرتا ہے جو صرف عورت ہی کی میراث ہے، اور جو مردوں کی قوتِ کار یا اختیار سے، اور مردانہ تصورات سے دائمی طور پر جدا ہے۔

اساسیت پسندوں کی دلیل ہے کہ عورتیں پیدائشی طور پر اس کی اہل ہیں کہ وہ مردوں سے مختلف ایک ضابطۂ اخلاق پیش کریں، ایک ایسا ضابطۂ اخلاق جو مردوں کے بنائے ہوئے ہتھیاروں کے ذریعے زمین کی تباہی کو روکنے میں زیادہ موافق ہو سکتا ہے۔ مردوں کو چاہیے کہ وہ مادی دنیا سے خود کو الگ کرکے غیر مادی ہو جائیں کیوں کہ وہ اپنی ماؤں سے اس لیے الگ ہو جاتے ہیں (پیدائش کے بعد) تاکہ وہ مرد مرکزی نظام میں داخلے کے مجاز ہو سکیں، اور نتیجتاً اپنے پیچھے

پھوڑی ہوئی دنیا کے لیے ایک جارحانہ اور سفاکانہ رخ اختیار کرتے ہیں — اس دنیا کے لیے جس کو اب ایک 'شے' (object) سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ وہ اساسی مادہ جس سے مردوں کو علاحدگی اختیار کرلینی چاہیے، ماں ہے جوان کے نزدیک قدرت کے ساتھ بندھن کی نمائندہ ہوتی ہے۔ کامیابی حاصل کرنے کے لیے ضروری ہے کہ اس بندھن کو کاٹ کر وہ اس تجریدیت میں داخل ہو جائے جو مردوں کی فہم کے موافق تہذیب کی بنیاد ڈالتی ہے (یہ تہذیب چند ایسے مجرد ضابطوں کا مجموعہ ہے جو لوگوں کو ایک شناخت دیتے ہیں، مناسب سماجی رول دیتے ہیں (وغیرہ)، جو عورتوں پر مردوں کے تسلط کی حمایت کرتے ہیں)۔ اس کے برعکس عورتوں کو اپنی ماؤں سے علاحدگی اختیار کرنے کی کوئی ضرورت نہیں ہے کیوں کہ وہ ایک جنسی شناخت حاصل کرلیتی ہیں۔ جیسے جیسے وہ بڑھتی جاتی ہیں، خود کو اپنے سب سے قریبی فرد کے ساتھ شناخت کرتی ہیں، اور وہ قریب ترین فرد ان کی ماں ہوتی ہے۔ کچھ کاٹنے کی ضرورت نہیں، کوئی ایسی علاحدگی نہیں چاہیے جس سے ایک نحیف 'شناخت' بنانے کے غیر محفوظ سفر کی شروعات ہو، ایسی شناخت جو ایسی علاحدگی پر محمول ہو جو مادی دنیا سے اپنے رابطوں کی منکر ہے۔ اساسیت پسند تانیثیت نواز مفکرین کا استدلال ہے کہ جب اخلاقی مسائل کا سامنا ہوتا ہے تو مرد حقوق کے حوالے سے سوچتے ہیں، جب کہ عورتیں دوسروں کے تئیں اپنی ذمے داریوں کو اپنی فکر کا مرکز بناتی ہیں۔ عورتیں زیادہ ہمدرد اور شفیق اس لیے ہوتی ہی کیوں کہ مادی وجود کے ساتھ ان کے نفسیاتی اور مادی رجسمانی رشتے ٹوٹتے نہیں ہیں۔

اساسیت پسند نظریے کی ایک شاخ حالاں کہ جسم کے حوالے سے (جسم، مردوں کے معین کردہ تعقل کو جس سے ماورا ہو جانا چاہیے لیکن جو اس میں ہمیشہ ہی شامل، بلکہ فائق رہتا ہے) پس ساختیات میں مشترکہ عناصر ڈھونڈ لیتی ہے، لیکن اس کی ایک اور شاخ پوری شناخت کے حوالے سے پس ساختیات سے اختلاف بھی رکھتی ہے۔ مردانہ تعقل سے باہر جو چیزیں ہیں ان میں بے کم و کاست وہ تمام چیزیں شامل ہیں جن سے یہ تعقل بیزار و متنفر ہے— تضادات، عدم تشخص، ابہام، غیر معقولیت، غیر منطقیت، اصناف کا اختلاط وغیرہ۔ حتمی تجزیے کے ذریعے مادے کی مزاحمت پر غلبہ پانا ناممکن ہے جہاں چیزیں ایک دوسرے میں مدغم ہوتی رہتی ہیں اور فلسفیانہ تخالف کا رد قبول نہیں کرتیں۔ عورت اس عدمِ شناخت کو، اور اس کی زبان کو نسائی تحریر کا نام دیتی ہے، جس کو

فرانسیسی تانیثیت نوازوں نے ecriture feminine کہا ہے۔ اس کا اسلوب تحریر متنوع ہوتا ہے جس میں وہ مربوط معنی اور معقول اسلوب کے آئیڈیل سے منحرف ہو کر مردانہ تعقل پسند فلسفے کے سلسلۂ مراتب کے تمام ضابطوں کو جان بوجھ کر توڑ ڈالتی ہے۔ (یہ بات غور طلب ہے کہ بیزس جیسی ادیباؤں کے نزدیک نسائی تحریر جن خوبیوں کی حامل ہے ان کے سبب جوائس جیسے مرد مصنفین کی تحریریں بھی اس زمرے میں آجاتی ہیں)

تشکیلیت پسندوں کو انفرادی موضوعیت کی سماجی تشکیل کے مارکسی نظریے (Althusser) سے بھی تحریک ملی اور پس ساختیات کے اس نظریے سے بھی کہ زبان شناخت کا اظہار نہیں کرتی بلکہ اس کو تحریر کرتی ہے۔ جنس پر مبنی شناخت مرد مرکزی تہذیب کی تشکیل کردہ ہے، بالکل اسی طرح جس طرح یہ خیال کہ مرد بہر حال عورتوں پر فوقیت رکھتے ہیں؛ دونوں ہی خیالات نے بیک وقت جنم لیا ہے اور دونوں ایک ہی جنبشِ قلم سے نکلے ہیں۔ وہ نفسیات یا شناخت جس کے بارے میں اساسیت پسندوں کا خیال ہے کہ یہ مردوں کی شناخت یا نفسیات سے مختلف ہوتی ہے، دراصل مرد مرکزی نظام کی پروردہ ہے۔ عورت کو شفیق، رشتوں کو جوڑنے والی اور مادری بنانے کی یہ تربیت اخلاقی طور پر عورت کو مرد کے مقابلے میں اعلیٰ ظاہر کرتی ہے، لیکن بہر حال یہ ایک قسم کا سدھانا ہی ہے۔ تشکیلیت پسند اس بات سے پریشان ہیں کہ اساسیت پسندوں نے معلول کو علت کیوں کر مان لیا، اور وہ عورت کی ماتحتی کو عورت کی فطرت سے کیوں تعبیر کر رہے ہیں۔ ان کی دلیل ہے کہ ضرورت یہ سمجھنے کی نہیں کہ مرد اساسی تہذیب کس طرح اپنے جال میں پھنسا کر عورت کے تشخص کا گلا گھونٹ دیتی ہے، جس سے علاحدہ کر کے اسے آزاد کرنا ضروری ہے، بلکہ ضرورت اس طور کو بدلنے کی ہے جس کے مطابق مرد اور عورت، دونوں ہی جنسوں کی تشکیل کی گئی ہے۔ مارکسی تانیثیت نوازوں نے اس بات پر خصوصاً غور کیا کہ جن باتوں کو اساسیت پسندوں نے زنانہ فطرت کی خوبیوں سے تعبیر کیا ہے وہ دراصل سرمایہ دارانہ تہذیب کے ذریعے عورتوں کو تفویض کیے ہوئے اوصاف ہیں تاکہ عورتیں بہتر گھریلو کام گار بن سکیں، گھر کی بہتر فرد بن سکیں۔

اپنی انتہائی انقلابی صورت میں تشکیلیت پسندوں کا جوابی پیراڈائم (counter paradigm) شخصی فن کی پیشکش (performativity)، بہروپ اور نقالی جیسے زمروں کو بھی گلے لگاتا ہے۔ جن

کوان تہذیبی عوامل کے روپ میں دیکھا جاتا ہے جو جنس پر مبنی ایسی شناختوں کا باعث بنتے ہیں جن کے بارے میں محسوس ہوتا ہے وہ فطری یا مادی طور پر پیشتر (pre-existing) زمانے سے موجود ہیں۔ یہ جسمانی یا بایولوجیکل اختلاف پر مبنی شناخت سے بھی زیادہ اہم نفسیاتی شناخت ہوسکتی ہے۔ اس کے دائرۂ عمل میں 'مردانگی' سے لے کر 'زنانہ پن' تک، جارحیت و ابرام سے لے کر جذباتی لچیلے پن اور نفسیاتی طور پر رشتوں سے بندھے رہنے کے تصورات تک شامل ہیں۔ عورتوں میں بھی اتنی ہی 'مردانگی' موجود ہوسکتی ہے جتنی مردوں میں، اور بایولوجیکل مرد صرف تہذیبی ضابطوں کی پابندی کے سبب 'مردانگی' کے حامل ہوتے ہیں یا حامل ہونے کا جھوٹا دعوا کرتے ہیں۔ جوڈتھ بٹلر (Judith Butler) جیسی تانیثیت نواز نقادوں نے ۱۹۸۰ء کے عشرے کے وسطی ایام میں یہ دلیل دینی شروع کی کہ جنس کا تصور شخصی فن کی پیشکش جیسا ہے، ایک ایسے ضابطے کی نقالی ہے جس میں فطری پن کا شائبہ بھی نہیں ہے۔ 'مردانہ' کا مطلب ہوتا ہے، جو 'زنانہ' نہیں ہے، بالکل اسی طرح جس طرح ہم اس کو کسی اور قدرتی شے کے مقابلے میں رکھتے ہوئے ایک معنی دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر *The Remasculinization of American Culture* میں سوزان جیفرڈس (Susan Jeffords) کہتی ہے کہ ویتنام کی جنگ کے بعد امریکی تہذیب میں مردانگی کی تشکیل زنانہ پن سے وابستہ جذباتیت کے اوصاف کو ختم کر کے کی گئی۔

ادب اور تہذیب کے حوالے سے ہمعصر تانیثی فکر کے ارتقاء میں تحلیلِ نفسی کے ساتھ مڈبھیڑ کا رول بڑا اہم رہا ہے۔ ملیٹ نے عورتوں کے حوالے سے فرائڈ کی فاش ترین غلطیوں پر حملہ کیا، لیکن بعد میں آنے والے تانیثیت نوازوں کا ماننا ہے کہ تحلیلِ نفسی کے ساتھ رابطہ مکمل استرداد کا نہیں ہونا چاہیے۔ اس سلسلے میں جولیٹ مشیل (Juliet Mitchell) دلیل دیتی ہے کہ اہم بات یہ ہے کہ فرائڈ نے جنس کی تشکیل (engendering) کا نظریہ دیا۔ جنس کی تشکیل سماجی اسباب سے ہوتی ہے، اور حالانکہ فرائڈ کی روئداد (account) بجائے خود مرد اساسی ہے، پھر بھی اس بیان کے دوسرے طریقے بھی ممکن ہیں، اسی طرح سے جس طرح انسانی موضوعیت کی تشکیل کے دوسرے طریقے موجود ہیں۔ فرائڈ نے جنس کی تعمیر رنقاشی میں اوڈیپل ڈرامے (Oedipal drama) کی وکالت کی جس کے مطابق ماں اور بیٹے کے رشتوں کے درمیان باپ کی مداخلت کے سبب

علاحدگی کا وہ عمل شروع ہوتا ہے جو تہذیب کے تحفظ کا باعث بنتا ہے۔ اس کے حوالے سے تانیثیت نوازوں کا اصرار ہے کہ زیادہ اہمیت تو اوڈیپل شروع ہونے سے پہلے والے دور کو دینی چاہیے، جو ماں کے ساتھ بچے کے رشتے کے سبب وجود میں آتا ہے (کم از کم روایتی گھرانوں میں، جہاں مرد کماتے ہیں اور عورتیں گھر کا کام کاج سنبھالتی ہیں)۔ اوڈیپل اسٹیج کے آخری دور کے مقابلے میں ماں اور بچے کے رشتوں (ابتدائی دور کے) میں ہی شناخت کی تشکیل کے بیشتر عناصر دیکھے جاسکتے ہیں (نظریۂ تحلیل نفسی کے دعوے کے مطابق، موضوعی رشتوں کی شکل میں)۔ مرکز توجہ کو اس طرح بدل دینے کا مطلب ہے مرد مرکزی تہذیب کے ایک اہم ستون کو اپنی جگہ سے اکھاڑ دینا— یہ ستون ہے: باپ کی وجہ سے جنس پر مبنی شناخت طے ہوتی ہے۔ یہ عمل ایک اہم سماجیاتی مسئلے، یعنی مادریت (mothering) کی قدر کو بایولوجیکل حقیقت تک محدود کر دینے کے خطرناک امکان کے معاملے کو بھی چھیڑ دیتا ہے۔ کیا مادریت کی تشکیل بھی ایک مرد مرکزی نظام میں اسی طرح ہوتی ہے جس طرح 'پدریت' (fathering) کی (جس کو ایک غیر خانگی لیبر سمجھا جاتا ہے)، یا پھر یہ کوئی ایسی قدر، آئیڈیل یا ایسا انسانی رشتہ ہے جو مرد مرکزی نظام سے نجات کی راہ دکھاتا ہے، ایک مختلف قسم کی آواز ہے، ایک الگ ہی زبان ہے؟

وقت گزرنے کے ساتھ تانیثی ادبی تنقید مردوں کی تحریروں کی تنقید اور عورتوں کی تحریروں کی توضیح کرتی ہوئی اس سوال کی سمت بڑھ جاتی ہے کہ آخر زبان کے ساتھ تعلق کا کیا واقعی کوئی مطلب ہے؟ اگر ایک زبان میں بہت سی دنیائیں آباد ہیں— مفروضات اور اقدار کی دنیائیں، جو سہل ترین بات چیت میں بھی چھپی رہتی ہیں، تو پھر عورتیں مرد مرکزی نظام کی دی ہوئی ایسی زبان کو کیوں اختیار کریں اور توقع بھی رکھیں کہ وہ اس زبان کی مدد سے عورتیں کے لیے ایک بہتر جہان تعمیر کر سکتی ہیں؟ سوال یہ ہے کہ کیا زبان غیر جانبدار ہوتی ہے؟— ایک ایسا لاتعلق آلہ جس کو مختلف قسم کے سماجی اطوار کے مطابق ڈھالا جا سکتا ہے؟، اور یہاں 'عورتوں کے لیے ایک بہتر جہان' سے مراد کیا ہے؟ کیا ایسا کرنے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ تمام دنیا میں، یا کسی خاص سماج یا فرقے میں ہر جانب نظر آنے والی عورتوں کے ریزہ ریزہ تعدد کو ایک لاتعلق شناخت (زبان) سے موسوم کر دیا جائے۔ اور اگر تانیثیت نوازی اپنی نہاد میں کسی فرد کے تجربات کی تکلیف دہ تفصیلات سے

عبارت ہے، صدیوں کو محیط منظم طریقے سے دانستہ گونگی بہری بنادی گئی ان عورتوں کے اپنی آواز سنانے کے حق سے عبارت ہے، تو پھر اپنے اظہار کے لیے کوئی زبان نہ رکھنے والی ان آوازوں کو خاص کر اس سنانے میں کیوں کر سنا جا سکتا ہے؟ کیا خصوصاً عورتوں کو یہ جاننے کی ضرورت نہیں ہے کہ جب بولنا اشد ضروری ہے تو اس وقت اسے زبان سے محروم کردینے کا کیا مطلب ہے؟ اگر کوئی 'دیگر' عورتوں کے بارے میں بولے، ان عورتوں کے بارے میں جو حد درجہ تعلیم یافتہ طبقے، ادبی تہذیب کے خیمے کی خیرہ کن روشنوں کے ہالے سے دور ہیں، یا پھر تاریخ کے منبر پر کھڑے ہو کر ان عورتوں کے مسائل کی طرفداری کرے اور ان کی حمایت میں اٹھ کھڑا ہو، تو کیا ایسا کرنا اس سے مختلف ہے جو عورتوں کے لیے مرد ہمیشہ کرتے آئے ہیں؟ عورتیں ایسی زبان کو کیوں کر اختیار کرسکتی ہیں جو اُن سے بہت کچھ چھین لیتی ہے؟ ۳۰ / مارچ ۱۹۹۷ء کو ایک عورت صرف اس وجہ سے سنگسار کردی گئی کہ وہ ایک ایسے شخص کے ہمراہ تھی جو 'محرم' نہیں تھا۔ اگر خاموشی ایک طرح کے سازباز سے عبارت ہے تو پھر اس صورتِ حال میں گویائی کوئی بھی صورت اختیار کرے، کیا اسے ان حقوق کی زبان بولنی چاہیے جو مردوں کے وضع کردہ ہیں؟ یا پھر اس مسئلے کو مختلف قسم کا کوئی اور ڈھانچہ دیا جا سکتا ہے، ایسا ڈھانچہ جو کسی حد تک کم تجریدی ہو، تکلیف دہ تجربے نے جسے کچھ زیادہ مغضوب کردیا ہو، اور جو زیادہ مناسب انداز میں 'تانیثی' ہو؟

اپنی بیرونی حدود میں، یوایس اے اور دولتِ مشترکہ کے ممالک میں ۱۹۶۰ء اور ۱۹۷۰ء کے عشروں میں پنپنے والی تانیثی ادبی تنقید نے ان حالات کی بازیافت کی ہے، اور ساتھ ہی زبان اور تعلیم و ادب کے میدان میں اظہار کی اپنی حد بندیوں کی تلاش کی ہے۔ ان بیرونی حدود سے بھی پرے اگر ہم دیکھیں تو اس کے سرے زباں بندی کے کرب اور ایک مفروضہ معیّن زبان سے جا ملتے ہیں۔ یہ (تانیثی تنقید) نسلی اور جنسی امتیاز سے ماورا اور بین الاقوامی نقطہ نظر کی جس بلندی پر پہنچ چکی ہے، وہاں بھی اس نے شاید کام کرنے کے ایک ایسے میدان کو تلاش کرلیا ہے جو اس کو اپنے مبداء سے بھی پرے وہاں لے جاتا ہے جہاں خاموشی کے اندر سے ایک گویائی پیدا ہوتی ہے۔۔۔ ان کی خاموشی کو توڑنے کے لیے جو آج بھی نہیں بولتی ہیں۔

حواشی:

۱۔ میری این ہرش (Marianne Hirsch) اور ایویلین فاکس کیلر (Evelyn Fox Keller)، مرتبین، Conflicts in Feminism (نیویارک اور لندن، روٹلیج [Routledge]، 1990)

۲۔ ایڈرئین رچ، When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision۔ یہ مضمون نارٹن (Norton)، نیویارک سے ۱۹۷۹ء میں شائع ہونے والی کتاب On Lies, Secrets, Silence: Selelcted Prose 1966-78 میں شامل ہے۔

سوشانا فیلمین

عورتیں اور جنون: ایک تشویش ناک لغزشِ فکر

(*Women and Madness: the Critical Phallacy*, by Shoshana Felman, Diacritics (5/4), Winter, 1975)

*

''خاموشی عورتوں کو مناسب وقار عطا کرتی ہے۔''

— سوفوکلیز ،اجاکس (Sophocles, *Ajax*)

''ڈیلیلا: مردوں کے ساتھ بحث کرتے ہوئے عورت ہمیشہ بدترین صورتِ حال سے دو چار ہوتی ہے، خواہ اس کی وجہ کچھ بھی ہو۔

سامسن: بلاشبہ، لفظوں کے فقدان کے سبب، یا پھر بے قابو سانسوں کی وجہ سے۔''

— ملٹن، سامسن اگونسٹس

(Milton, *Samson Agonistus*)

۱۔ عورت، جنون کی حیثیت میں

کیا یہ محض اتفاق ہے کہ ہسٹیریا کو اصلاً صرف زنانی بیماری کے طور پر شناخت کیا جاتا تھا، یعنی عورتوں کے مقسوم اور خصوصی اختیاز کے طور پر؟ (یہ بات اہم ہے، جیسا کہ سب جانتے ہیں،

کہ لفظ ہسٹیریا (Hysteria) یونانی لفظ یوٹیرس (uterus) یعنی 'رحم' سے مشتق ہے۔) اور کیا یہ بھی محض اتفاق ہے کہ سماجیاتی اعداد و شمار آج بھی عورتوں اور جنون کے درمیان ایک خصوصی اہمیت کے حامل رشتے اور یقینی ربط کی توثیق کرتے ہیں؟ فائلِس شیلزر (Phyllis Chelser) اپنی کتاب 'عورتیں اور جنون' (Women and Madness) میں لکھتی ہیں کہ "مردوں کے مقابلے میں زیادہ تعداد میں، اور کُل آبادی کے تناسب میں بھی ایک بڑی تعداد میں، عورتیں اس بات کا اعتراف کریں گی کہ ان کا 'کیریئر' ایک نفسیاتی مریضہ کا ہے" (ص XXII)۔ اس سماجیاتی حقیقت کی توضیح و تجزیہ ہم کس طرح کریں؟ وہ رشتہ جو عورت اور جنون کے درمیان ہے، اس کی نوعیت کیا ہے؟ فائلِس شیلزر اس ضمن میں جامع دستاویزات کی مدد سے یہ بتاتی ہیں کہ معروضی اعداد و شمار اور عورتوں کی زبانی شہادت کے درمیان مقاومت پائی جاتی ہے: انھوں نے ادیباؤں کے ناولوں اور خودنوشتوں سے اقتباسات اور نفسیاتی مریضاؤں کے لفظ بہ لفظ انٹرویو اپنی کتاب میں نقل کیے ہیں جس میں عورتوں کی آوازیں واحد متکلم میں سنائی دیتی ہیں — یہ کتاب مردمرکزی نظام کی جابر اور مردانہ تہذیب کی پروردہ 'زنانہ نفسیات' کی نشان دہی کرتی اور پھر اس پر اعتراضات قائم کرتی ہے۔ "یہ بات واضح ہے کہ صحت مند کہلانے کے لیے عورت کو لازم ہے کہ وہ اپنی جنس کے لیے مقرر کردہ چال چلن کے اطوار سے 'مطابقت' پیدا کرے اور ان کو تسلیم کرے، خواہ برتاؤ کے یہ اطوار سماجی طور پر عموماً کم پسندیدہ ہی کیوں نہ سمجھے جاتے ہوں۔... ہمارے تمدن میں ذہنی صحت کا اخلاقی ضابطہ تذکیری ہے" (ص 69-68)۔ "مردمرکزی سماج میں 'تانیثی' شناخت کے لیے ناگزیر شرط 'محرمات کے ساتھ جنسی رشتوں کی ممانعت' کے اصول (incest taboo) کی خلاف ورزی بن گئی ہے۔ یعنی، باپ کو شروع سے ہی اور مسلسل 'ترجیح' دینا، اور باپ ہی کی طرح بارعب یا طاقت ور ایسے مرد سے محبت اور / یا شادی کرنا جس کو گھر والوں کی تائید حاصل ہو" (ص 138)۔ اپنے گھر میں ابتدائی پرورش سے لے کر بعد میں عمر بھر عورت کو جو سماجی کردار نبھانا ہوتا ہے وہ مرد کے حاکمانہ اور مرکزی کردار کی خدمت گزاری کا ہے: یعنی عورت سب سے پہلے ایک بیٹی / ایک ماں / ایک بیوی ہے۔ "جس شے کو ہم 'جنون' کا نام دیتے ہیں، خواہ وہ عورتوں میں پایا جائے یا مردوں میں، وہ یا تو مقررہ زنانہ کردار سے گری ہوئی خواہشات کے عملی اظہار کی صورت میں سامنے آتا ہے یا

پھر ایک شخص کے ذریعے اپنے جنسی کردار کے سانچے (sex-role stereotype) کو جزوی یا مکمل
طور پر مسترد کرنے کی صورت میں'' (ص56)۔

یورپ میں ایک اہم رجحان ان دنوں فیشن میں ہے، اور برطانیہ کی 'طبِ نفسی مخالف تحریک'
(anti-psychiatry movement) کے مواخذات کی حمایت میں ایک مخصوص فرانسیسی گروہ بھی
فلسفیانہ سطح پر اس کا ہمنوا ہو گیا ہے۔ فائلِس شیزلر حالانکہ خود بھی طبِ نفسی کے خلاف احتجاج کرتی
ہیں، لیکن اس رجحان کے مقابلے میں وہ جنون کو کسی سیاسی احتجاج کی شکل یا سماجی اور تہذیبی کٹ
حجتی کا رومانی گلیمر کسی صورت میں بھی نہیں دینا چاہتیں۔ وہ کہتی ہیں، ''میرا اعندیہ جنون کو رومانٹک
بنانے کا، یا پھر اسے سیاسی یا تہذیبی انقلاب کے ساتھ گڈمڈ کرنے کا کبھی نہیں رہا'' (صxxiii)۔
اعصابی تناؤ کا شکار اور دہشت زدہ عورتیں پیداواری ذرائع یا پیداوار پر قابض نہیں ہوتیں۔ بغاوت
کے برخلاف، دیوانگی یا جنون ایک ایسے تعطل کا نام ہے جس کے مقابلے میں وہ عورتیں کھڑی ہیں
جن کو سماجی تربیت (social conditioning) نے احتجاج کے ہر ایک آلے یا خود ادعائیت
(self-affirmation) سے محروم کر دیا ہے۔ 'ذہنی بیماری' کسی کٹ حجتی کا آلہ نہیں بلکہ مدد کی التجا ہے
جو خود اپنے آپ میں ایک تہذیبی ناطاقتی اور سیاسی نامردی کی علامت ہے۔ مدد کا حاجت مند اور
مدد کا جویا ہونے کا سماج کا طے کیا ہوا رویہ بھی خود زنانہ تربیت کا حصہ ہے۔ فکریاتی سطح پر یہ عورتوں
کے برتاؤ کے سانچے میں، اور ان سے منسوب دست نگری اور لاچاری کے رول میں فطری طور پر
موجود رہتا ہے۔

حال ہی میں شائع ہونے والی کتاب *Speculum de l' autre femme* میں عورتوں کی
مادی، سماجی اور نفسیاتی صورتِ حال کا بیان اس کی مصنفہ لوسی اریگارے (Luce Irigaray) کا
موضوع نہیں بلکہ مغربی نظری ڈسکورس میں بجائے خود صنفِ نسواں کی حیثیت ان کی فکر کا موضوع
ہے۔ فائلِس شیلزر کی مانند لوسی اریگارے عورتوں کی تجربی آواز اور ان کی ذاتی شہادت سے جرح
نہیں کرتیں بلکہ مردوں کی ان کلیدی نظری تحریروں سے بحث کرتی ہیں جو علومِ فلسفہ اور تحلیلِ نفسی
کے بنیادی متون میں شامل ہیں اور جو کسی نہ کسی طور سے نسوانیت (femininity) کے نظریے سے
ربط رکھتی ہیں۔ اپنے مطالعے میں ان کی توجہ کا مرکز فرائڈ کے ایک لیکچر *On Femininity* کا

متن، اور پلیٹو کی غار کی اسطور(Myth of the Cave) میں شامل نسوانی استعارے ہیں۔ لوسی اریگارے جو خود بھی تحلیلِ نفسی کی ماہر ہیں، مرد مرکزی طرزِ فکر کی اور تحلیلِ نفسی کے نسائی مخالف تعصب (anti-feminine bias) کی روایتی تانیثی تنقید کو آگے لے کے طور پر اختیار کرتی ہیں، لیکن اپنے کلاسیکی تانیثی دلائل کی وضاحت کے لیے اور ان کو مجتمع کرنے کے لیے وہ فلسفے کا وہ جدید فکری طریق کار اختیار کرتی ہیں جس کو فرانس میں ژاک دریدا (Jacques Derrida) اور دوسروں نے مغربی مابعد الطبیعیات کی عمومی 'ردِ تشکیل' کی اپنی کوششوں کے دوران فروغ دیا۔ روایتی فلسفے پر نطشے اور ہیڈگر کی تنقیدات کی جو انقلابی توضیح دریدا نے پیش کی ہے اس کے مطابق مغربی مابعد الطبیعیات کا فلسفہ یک جماعتی مطلقیت کے اصول (totalitarian principle) میں نہاں نام نہاد 'زبان کی مرکزیت' (logocentrism) پر مبنی ہے۔ اس کے مطابق تحریر (writing) پر بول چال (logos) کو جارحانہ فوقیت حاصل ہوتی ہے۔ یہ فلسفہ، موجود (Present) کی برتر حیثیت اور نتیجتاً موجودگی (Presence) کی قدر داری (valorization) کے اصول پر مبنی ہے۔ ایک مرکز کی یہ ازخود موجودگی (presence to-itself) (جس کو ازل، خدا، حق، وجود یا تمیز کا نام دیا جاتا ہے) اپنی موجودگی کی مختاری (athority of its self-presence) کے ذریعے دنیا کو مرکزی حیثیت دیتی ہے اور علمیاتی یا وجودیاتی نظام (Epistemological or Ontological system) کے تمام قابلِ شناخت دیگر عناصر کو ایک مجادلاتی اور مراتبانہ (agonistic and hierarchical) انداز میں اپنا ماتحت بنا لیتی ہے۔ اس طرح دو فروعی ضدّین (dichotomous oppositions) کی مابعد الطبیعی منطق، جو فلسفے کے نظامِ فکر پر چھائی ہوئی ہے (مثلاً حاضر/غائب، وجود/عدم وجود، راست/لغزش، بعینہٖ/مختلف، یکسانیت/تفریق وغیرہ)، دراصل مراتبانہ نظام (hierarchy) کا ایک بڑا لطیف میکینزم ہے جو ''مثبت'' سرے کی بے نظیر قسم کی قدر داری (یعنی اس واحد اصطلاح کی قدر داری) کو یقینی بناتا ہے اور اس طرح نتیجے میں ہر طرح کی ''منفی'' قدر پر اس کو جارحانہ فوقیت حاصل ہو جاتی ہے؛ یعنی اسے فرق و اختلاف (difference) پر ہر اعتبار سے تسلط حاصل ہو جاتا ہے۔ اس طرح ثنویت کے اس نرے واہمے کے مطالعے اور تجزیے کے ذریعے، اور مغربی نظامِ فکر میں مردانہ/زنانہ کی قطبیت کی جارحانہ کارفرمائی کا مطالعہ

کرے، جس کی رو سے ایک مخصوص اصطلاح کو فوقیت حاصل ہے۔ لوسی اریگارے اپنے دلائل کو مرتب کرتی ہیں۔ نظری طور پر دیکھا جائے تو مردانہ پن کے تصور کی محکومی میں دی گئی عورت کو، مرد اپنے مخالف رخ (opposite) کی حیثیت سے دیکھتا ہے، یعنی خود کے مخالف پہلو، یا مثبت کی نفی کے طور پر — اپنے آپ میں ایک مستقل، جداگانہ وجود کے طور پر نہیں۔ تمام افلاطونی استعاروں میں، جو بعد میں مغربی ڈسکورس پر حاوی رہے اور جن سے اخذِ معنی کا کام لیا گیا، لوسی اریگارے ایک مخفی منصوبے کی جانب توجہ دلاتی ہیں جس کے مطابق عورت کو زبان کی تشکیل کے عمل سے بے دخل رکھا گیا جس کا سبب یہ تھا کہ عورت، بلکہ بجائے خود فریقِ مخالف، فلسفیانہ طور پر شناخت (Identity) کے منطقی اصول کے تابع ہوتی ہے — اس شناخت کے تابع جس کو خالص تذکیری مماثلت کے معنوں میں لیا جاتا ہے، یعنی اس کی تعبیر مردانہ خودآگہی اور خودشعوریت (*male* self-presence and consciousness-to-itself) سے کی جاتی ہے۔ کسی ایسے خیال کا کوئی امکان ہی نہیں دیکھا جاتا جس نے اس مردانہ شناخت سے جنم نہ لیا ہو، یا جو اس کی جانب مراجعت نہ کرتا ہو۔ اس طرح افلاطون کے متن سے، شناخت کی منطق کا جارحانہ نظام وجود میں آتا ہے، اور اس طرح تقدیم و برتری حاصل ہو جاتی ہے 'وحدت' (oneness) کو، شناخت کی بازافزائی (reproduction) کو، تکرارِ یکساں (repetition) کو، لغوی معنی کو، تشابہ (analogy)، حسنِ توازن (symmetry)، فروعی ضدّین (dichotomous oppositions) اور مقصدی یا غائی تصوریت (teleological projects) کو۔

فرائڈ نے پہلی بار موجود اور 'خودآگہی' (presence-to-itself) کے مخصوص تصور سے فکر کو آزاد کیا۔ فرائڈ کے عملِ ملتوی (deferred action)، لاشعور (unconscious)، موت کا وجدان (death instinct) اور جبرِ تکرار (repitition compulsion) کے تصورات نے شناخت کی کلاسیکی منطق کو بنیادی طور پر کمزور کیا۔ اس کے باوجود فرائڈ خود فلسفے کا اس وقت اسیر ہو جاتا ہے جب وہ یکسانیت کی تقدیم (priori of sameness) کے عمل میں جنسی فرق کی نوعیت طے کرتا ہے، یعنی مردانہ عضوِ تناسل کو مقدم گردانتا ہے۔ اس طرح اس نے زنانہ جنسیت کو، حاضر مردانہ جنسیت کے غائب پہلو کی صورت میں پیش کیا ہے — یعنی ایک خامی، عدمِ تکمیل، نقص اور حسد کی

صورت میں، اس واحد جنسیت کے مقابلے میں جس میں قدر بستی ہے۔ دو جائیگی (otherness) کا یہ آہنگی تصور عورت کے حقیقی، مستقل بالذات وجود کے تیئں ایک قسم کا نظری کور پن ہے۔ عورت کا یہ جداگانہ روپ آج اپنے وجود پر اصرار کر رہا ہے، اور ایک نئی قسم کی منطق اور نئی طرح کی نظری تفہیم کی دعوے داری پر مصر ہے۔

یہاں اس قسم کے سوال کیے جا سکتے ہیں: 'عورت' فی الواقع اگر زبان کے کسی قابلِ فہم مغربی نظری نکتے کے مطابق فریقِ مخالف (Other) ہے تو پھر اس کتاب میں عورت بجائے خود کیونکر بول سکتی ہے؟ یہاں کون بول رہا ہے، اور کون ہے جو عورت کے جداگانہ وجود پر اصرار کر رہا ہے؟ لوسی اریگارے کی دلیل کے مطابق عورت کی خاموشی، یا پھر اس کی زباں بندی اگر فلسفے کا یا پھر نظریاتی ڈسکورس کا جزو لازم ہے تو پھر سوال یہ ہے کہ عورتوں کی بے دخلی کے بارے میں اپنا نظریاتی ڈسکورس طے کرنے میں لوسی اریگارے خود کون سے نظریاتی مقام سے بول رہی ہیں؟ کیا وہ مردوں کی زبان بول رہی ہیں؟ یا پھر عورتوں کی خاموشی کی؟ کیا وہ بہ حیثیت عورت بول رہی ہیں، یا (خاموش) عورت کی جگہ، عورت کے حق میں، عورت کے نام پر،؟ کیا عورت کی حیثیت سے بولنے کے لیے عورت ہونا اپنے آپ میں کافی ہے؟ کیا 'بہ حیثیت عورت بولنا' کوئی ایسی سچائی ہے جو بائیولوجیکل صورت حال (condition) سے طے ہوتی ہے یا پھر سوچے سمجھے نظریاتی موقف (position) سے؟ اناٹومی سے طے ہوتی ہے یا پھر تہذیب سے؟ کیا ہی بات ہوتی اگر ''بہ حیثیت عورت بولنا'' ایک سادہ سی 'فطری' صداقت نہ ہوتی، اس کو گردانا نہ جاتا؟ جیسے جیسے ان عورتوں اور مردوں کی تعداد بڑھ رہی ہے جو نسائی بدنصیبی کی رو بہ عروج قسمت میں شرکت دار بننا چاہتے ہیں، ویسے ویسے ''عورتوں کے حق میں'' بولنا آسان تر مشغلہ ہوتا جا رہا ہے۔ لیکن سوال پھر اٹھتا ہے کہ ''عورتوں کے حق میں بولنے'' سے کیا مراد ہے؟ ''عورت کے نام پر بولنا'' کسے کہتے ہیں۔ ''کسی کے نام پر'' بولنے کے عمومی معنی کیا ہیں؟ کیا یہ صورتِ حال نمائندگی (representation) کرنے کی جابرانہ حرکت کی تکرارِ محض نہیں ہے جس کے ذریعے، زبانوں کی تمام تر تاریخ میں، مرد نے عورت کو خاموشی اور محکومی کی سطح تک محدود کر کے رکھ دیا ہے — محکوم، یعنی لاینفک طور پر جس کے لیے کوئی دوسرا بولتا ہے؟ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ''کسی کے نام پر بولنا'

یا ''کسی کے لیے بولنا'' ایک بار پھر اس پر متصرف ہونے اور اس کی زباں بندی کرنے کے مترادف ہوگا۔ ڈسکورس کی حیثیت اور عورتوں کی اپنی ''نمائندگی'' کے متعلق اس اہم نظریاتی سوال پر لوسی اریگارے نے کوئی غور نہیں کیا ہے اور اس طرح ان کی تنقیدی مہم میں یہ سوال ایک نقطۂ بے بصیرت بنا ہوا ہے جس سے ابھی تانیثیت نواز دبستانِ فکر کو نبرد آزما ہونا ہے۔

ایک معنوں میں، تانیثی مہم کتنی دشوار گزار ہے اس کی ایک تصویر ان دونوں مطالعات کے آپسی تضاد اور تکمیلی رشتے میں بھی دیکھی جا سکتی ہے جن پر ہم نے ابھی نظر ڈالی ہے: یعنی، فائلس شیزلر اور لوسی اریگارے کے مطالعات میں۔ شیزلر کی کتاب کا سب سے دلچسپ پہلو، جو ایک بے حد اہم غیر جذباتی دستاویز کے طور پر بڑی شدت سے اثر انداز ہوتا ہے، یہ ہے کہ یہ کتاب بجائے خود عورتوں کے حق میں نہیں بولتی بلکہ عورتوں کو موقع فراہم کرتی ہے کہ وہ اپنے بارے میں خود بولیں۔ اس طور سے فائلس شیلزر تانیثی انقلاب کا پہلا علامتی قدم اٹھاتی ہیں: وہ عورت کو ایک آواز عطا کرتی ہیں۔ لیکن وہ ایسا محض نتیجہ خیزی کے لیے اور تجربی طور پر ہی کر سکتی ہیں۔ نتیجتاً، اس کتاب کا نظری تعاون حالانکہ قابلِ لحاظ ہے، لیکن وہ عورت کے سماجی اور جنسی طور پر مجبور و مظلوم ہونے کے کلاسیکی تصور سے آگے نہیں بڑھتا۔ اس کے برخلاف اریگارے کی کتاب کی خوبی یہ ہے کہ اس میں نظری سطح پر اس مسئلے کا جائزہ لیا گیا ہے، تانیثی سوال کو اس کے منطقی انجام تک سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے جو ہم کو یہ یاد دلاتی ہے کہ عورتوں پر جبر کی روایت صرف مادّی، اور عملی سطح پر محض معاشی، سماجی، طبی، اور سیاسی ڈھانچوں کی تنظیم تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ زبان، فہم اور گویائی کے عمل کی بنیادوں میں بھی موجود ہے — یعنی لطیف لسانی عوامل اور ان منطقی عوامل تک میں موجود ہے جن کے ذریعے معنی وجود میں آتے ہیں۔ لیکن یہ بات واضح نہیں ہے کہ کیا بیان (statement) اور ملفوظہ (utterance) یہاں ایک ساتھ اس لیے وارد ہوئے ہیں کہ حقیقی تانیثی فرق کو سامنے لاسکیں — صرف موضوعی ہی نہیں بلکہ لفظیات کی سطح پر بھی: حالانکہ عورت کے ساتھ دوجائیگی/اس کی ثانوی حیثیت (otherness) کو یہاں 'بیان' کے موضوع کے طور پر کلیتاً تسلیم کیا گیا ہے لیکن اس میں یہ بات واضح نہیں ہے کہ کیا اس دوجائیگی کے بارے میں یہ مانا جا سکتا ہے کہ یہ ('ذہن کے') اس لاشعوری اور پیچیدہ نکتے کو بھی محیط ہے جہاں سے یہ بیان ملفوظی صورت میں

ڈھلا ہے (*from which* the statement is being *uttered*)؟

انقلابی اہمیت کے حامل سوال اٹھانے اور تہذیبی ضابطوں کی تمام اقسام کی ساخت کو رد کرنے کی اپنی آج کی کوششوں کے دوران تانیثیت تمام معاصر نظام ہائے فکر کے نظریاتی اعتراضات کا بھی مقابلہ کرتی رہی ہے۔ حق تو یہ ہے کہ جنون یا پاگل پن کے اعادۂ قدر کا معاملہ ہو یا عورتوں کے بارے میں متنازعہ فیہ سوالوں کا معاملہ، دونوں صورتوں میں مسئلہ یکساں ہے: یعنی، کوئی عورت، دوسرے کے مقام سے کیونکر بول سکتی ہے؟ وہ کون سا طریقہ ہوسکتا ہے کہ عورت کو مردانہ/زنانہ فریم ورک سے باہر رکھ کر صرف اس روپ میں دیکھا جائے کہ وہ مرد سے مختلف، اس کی ہم پلّہ ایک فریق ہے، کسی برتر مردانہ ماڈل کی محکوم نہیں؟ اسی طرح سے، جنون یا دیوانگی کو بھی فرزانگی (sanity) کی فروعی ضد کے فریم ورک سے باہر رکھ کر کس طریقے سے دیکھا جائے کہ وہ تعقل کی ماتحت نہ ہو کر رہ جائے؟ 'فرق' کو بجائے خود کس طرح دیکھا جائے کہ وہ کسی ایک شناخت کا ماتحت محض بن کر نہ رہ جائے؟ بہ الفاظِ دیگر، یہ کس طرح ممکن ہوسکتا ہے کہ فکر یا خیال، قطبی تضادات کی منطق سے یکسر آزاد ہو جائے؟

اس قسم کے نظری سوالات واعتراضات کی روشنی میں، اور تحلیلِ نفسی اور فلسفیانہ ڈسکورس پر تانیثیت پسندوں کے ذریعے اٹھائے گئے سوالوں کی مطابقت میں اس بات کا جائزہ لینا مفید ہوگا کہ ادب کی زبان یا اس کی تنقیدی تفسیرات پر معنی افزائی کے عمل نے کس قسم کے نظریاتی اثرات مرتب کیے ہیں۔ اس کی تحقیق کے لیے ہماری تجویز یہ ہے کہ ہم بالزاک (Balzak) کے ایک متن کو، جس میں عورت اور جنون دونوں کا ذکر ہے، یہ دیکھنے کے لیے پڑھیں کہ یہ متن زنانہ جنون کو روایتی طور پر کس انداز سے دیکھتا اور اس پر تبصرہ کرتا ہے۔ یہ متن جس کا عنوان ''الوداع'' (Adieu) ہے، دراصل ایک کہانی ہے جو 1830 میں پہلی بار شائع ہوئی تھی۔ بالزاک نے یہ کہانی بعد میں 'انسانی طربیہ' (*Comedie Humaine*) کی جلد 'فلسفیانہ مطالعات *(Philoshophical Studies*) میں شائع کی تھی۔

۲۔ نظر نہ آنے والا حقیقت پسند

کہانی تین حصوں میں منقسم ہے۔ پہلے حصے میں دو گم کردۂ راہ شکاری غیرارادی طور پر ایک پراسرار علاقے میں جا پہنچتے ہیں۔ ان دونوں میں ایک کا نام فلپ ڈی سوسی (Philippe de Sucy) ہے جو ایک سابق کرنل ہے، اور دوسرا اس کا دوست مجسٹریٹ ڈی آلبون (d'Albon) ہے۔ وہ پریشان ہیں کہ کدھر جا نکلے ہیں، اور یہ جاننے کے اضطراب میں دو عورتوں کی جانب بڑھتے ہیں، کہ اس علاقے میں صرف یہی دو نفوس ہیں جو انھیں نظر آتی ہیں۔ لیکن اپنے استفسار کا جواب انھیں خاموشی کی صورت میں ملتا ہے کیونکہ ان میں سے ایک عورت جس کا نام جینیو یف (Genevieve) ہے، گونگی بہری ہے، جبکہ دوسری دماغی صدمے کا شکار ایک پاگل عورت ہے جس کا ذخیرۂ الفاظ صرف ایک لفظ 'الوداع' پر مشتمل ہے۔ عورت کے منہ سے یہ لفظ سن کر فلپ حیرت کے مارے تقریباً بے ہوش ہو جاتا ہے کیونکہ اس پاگل عورت میں وہ اپنی سابق محبوبہ، کاؤنٹیس اسٹیفینی ڈی وانڈئیر (Countess Stephanie de Vandieres) کو پہچان لیتا ہے۔ نپولین کی جنگی مہموں کے دوران فلپ کے ہمراہ اسٹیفینی بھی روس کی مہم پر گئی تھی۔ بیریزینا ندی (Berezina River) کے کنارے، اس کو رخصت کرتے ہوئے فلپ نے اسے آخری بار دیکھا تھا اور اس کے بعد سے آج تک اسٹیفینی کا اسے کوئی سراغ نہیں ملا تھا۔

کہانی کا دوسرا حصہ جنگ کے عرصے کو محیط ہے جو فلیش بیک تکنیک میں بیان کیا گیا ہے۔ پسپا ہوتی ہوئی فرانسیسی افواج کے گرتے پڑتے سپاہیوں کے درمیان اسٹیفینی اور فلپ، برفانی میدانوں میں ناقابلِ برداشت سردی، شدید غیر انسانی تھکان اور نقاہت پیدا کرنے والی شدید بھوک سے جنگ آزما ہیں۔ فلپ بڑی بہادری کے ساتھ اسٹیفینی کی حفاظت اس امید پر کرتا ہے کہ وہ کسی نہ کسی صورت بیریزینا ندی کو پار کر کے اسے بحفاظت دوسرے کنارے پر پہنچانے میں کامیاب ہو جائے گا، اور اس طرح وہ روسی افواج کے خطرے سے باہر ہو جائیں گے۔ لیکن ندی کے کنارے پہنچ کر جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ حفاظتی کشتی پر صرف دو لوگوں کے لیے ہی جگہ بچی ہے، تو فلپ وہ جگہیں اسٹیفینی اور اس کے شوہر کاؤنٹ آف وانڈئیر کے لیے چھوڑ دیتا ہے، اور اس

طرح وہ اس کے شوہر کے لیے ایثار کا مظاہرہ کرتا ہے۔ لیکن کاؤنٹ وانڈ ئیرندی پار نہیں کر پاتا کیونکہ ایک زبردست جھٹکے کے سبب وہ پانی میں بہہ جاتا ہے اور مارا جاتا ہے۔ اسٹیفینی زور سے چیخ کر فلپ کو 'الوداع' کہتی ہے۔ اپنا ذہنی توازن کھونے سے قبل یہی واحد قابلِ فہم لفظ ہے جو وہ ادا کرتی ہے۔ اس کے بعد وہ دو برس تک فوج کے ساتھ ماری ماری پھرتی ہے، ایک عام آدمی کی طرح سے۔ پاگل پن کا شکار اور جانور کی مانند ٹھکرائی ہوئی اسٹیفینی کو جنگ کے خاتمے کے بعد ایک دن اس کے ایک چچا تلاش کر لیتے ہیں جو عمر دراز ڈاکٹر ہیں۔ وہ اسے اپنی امان میں لے لیتے ہیں اور اس کی ضرورتوں کا خیال رکھتے ہیں۔

کہانی کے تیسرے حصے میں ڈاکٹر اور فلپ کی ان مشترکہ کوششوں کا بیان ہے جو وہ اسٹیفینی کو بچانے اور اس کے علاج کی غرض سے کرتے ہیں۔ فلپ کو دیکھ کر اسٹیفینی اسے بالکل نہیں پہچانتی۔ لفظ 'الوداع' کی مسلسل تکرار اس بات کا اشارہ ہے کہ وہ کچھ بھی نہیں سمجھتی اور شعوری یادداشت کے ساتھ اس کا کوئی بھی رشتہ باقی نہیں ہے۔ ایک 'اجنبی' (فلپ) کو دیکھ کر وہ ایک وحشت زدہ جانور کی مانند بھاگ کھڑی ہوتی ہے۔ فلپ شکر کی ڈلیاں دے کر اس کو 'سدھانے' کا طریقہ دریافت کرتا ہے، اور اس طریقے سے اسے اپنی موجودگی کا عادی بناتا ہے۔ فلپ کو اب بھی یقین ہے کہ اسٹیفینی ایک نہ ایک دن اسے پہچان لے گی، لیکن طویل انتظار سے مایوس ہو کر فلپ یہ طے کرتا ہے کہ اس کی یادداشت واپس لانے کے لیے ایک سائیکوڈراما کھیلا جائے تاکہ وہ اسے جلد سے جلد پہچان لے۔ وہ مصنوعی طور پر روس کے میدانی علاقے اور بیریزینا ندی کا ہو بہو منظر تیار کراتا ہے۔ اس میں کسان، فوجیوں کا روپ بھرتے ہیں۔ اب وہ پاگل عورت کی آنکھوں کے سامنے جنگ کے زمانے میں واقع ہوئی جدائی کے اسی منظر کو ازسرِ نو تشکیل دیتے اور کھیلتے ہیں۔ اس ڈرامے سے اسٹیفینی واقعی ٹھیک ہو جاتی ہے۔ جوش سے مغلوب ہو کر وہ فلپ کو پہچان لیتی ہے، اسے دیکھ کر مسکراتی ہے، ایک مرتبہ پھر 'الوداع' کہتی ہے، لیکن اسی لمحے اس کی روح پرواز کر جاتی ہے۔

اس تحیر آمیز کہانی کا ایک جیبی ایڈیشن حال ہی میں شائع ہوا ہے (جسے گیلی مارڈ Gallimard نے اپنے Folio Collection میں چھاپا ہے)۔ اس ایڈیشن میں ابتدائی اور اختتامی

میں تدریسی تبصرے شامل کر کے دو مختلف طریقوں سے کہانی کی تنقیدی پیش کش متعین
صفحات ہیں شروع میں پی یَر ے گاسکر (Pierre Gascar) کا دیباچہ (Preface) ہے اور آخر
کر دی گئی ہے۔ شروع میں پی یَرے گاسکر
میں فلپ بردیئر (Phillipe Berthier) کا مختصر تبصرہ — (Notice) جس کا مقصد کہانی کی
"تشریح" اور اس کی اہمیت کا "تعین" کرنا ہے۔ یہ بات قابلِ غور ہے کہ کہانی کے تینوں حصوں
میں سے، جن میں پراسرار علاقے میں عورت کا پایا جانا، جنگ کا منظر اور علاج کا منظر شامل ہیں،
دونوں مبصرین صرف ایک ہی حصے کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں — وہ ہے جنگ کے منظر والا
حصہ۔ کہانی کے بنیادی پلاٹ کو، جس میں عورت کے پاگل پن کی کہانی بیان کی گئی ہے (پہلا اور
تیسرا حصہ)، ثانوی پلاٹ (دوسرا حصہ) کے آگے یکسر نظر انداز کر دیا گیا ہے، یعنی اس تاریخی
بیانیے کے آگے جس کا کام محض اتنا ہے کہ وہ ان حالات کو بیان کرے جو عورت کے پاگل ہونے
سے پہلے وقوع پذیر ہوئے اور جن کے سبب وہ پاگل ہوئی۔ کتاب میں شامل اس "تشریح" میں
اس طرح دو چیزوں کو یکسر بے دخل کر دیا گیا ہے: 'پاگل پن اور عورت'۔ ان دونوں فاضل نقادوں
کی نظر سے اگر کہانی کو دیکھا جائے تو یہ کہانی مردوں کی تکالیف کی ایسی کہانی بن جاتی ہے جس کا
بنیادی کردار 'عظیم افواج کے سپاہیوں' کے سوا کوئی اور نہیں۔ دیباچے میں بالزاک کی تعریف
خصوصاً اس بات کے لیے کی گئی ہے کہ اس نے جنگ کی تصویر کشی میں جس حقیقت پسندی سے کام
لیا ہے وہ ادب میں اس سے قبل ناپید تھی (ص 9)۔[2] کہانی 'الوداع' میں عظیم الشان فوج کے
سپاہیوں کو وحشت زدہ، شدید ٹھنڈ اور اشتہا سے نیم جان، چیتھڑوں میں لپٹے ہوئے، بیریزینا ندی
پر ڈالے گئے عارضی پُل (Pontoon bridge) کی جانب بھاگتے ہوئے دکھا کر بالزاک نے فوج
کی عظمت اور شکوہ کی فرضی کہانی سے سروکار قائم کیا ہے... یہ ایک ایسا دھچکا ہے جس کے اثرات
نپولین کے بعد کے عہد پر بھی مرتب ہوتے ہیں (ص 10، 11)۔ کہانی کے مبیّنہ طور پر اس
"معروضی" مطالعے میں جس کو بالزاک کی حقیقت پسندی کا نام دیا گیا ہے، دراصل متن کو اس کے
سیاق سے کاٹ کر الگ کرنے کا پوشیدہ نظریاتی پیٹرن سامنے آتا ہے جس کے تحت متن کے صرف
ایک تہائی حصے کو، اس کے سیاق سے کاٹ کر قاری کی توجہ کا مرکز بنایا گیا ہے۔ دیباچے کے
مصنف کا کہنا ہے، "یہ درست ہے کہ یہ مناظر 'الوداع' کے بڑے حصے کو محیط نہیں ہیں... جس سے

قبل ایکشن کا بیشتر حصہ، تاریخی واقعات کے بعد وجود میں آتا ہے اور اس لیے یہ منظر انھی (تاریخی) واقعات کی علامت ہے: لیکن یہ (مناظر) جنگ کا اصل چہرہ دکھانے کے لیے کافی ہیں'' (ص ۱۲)۔ جہاں تک نوٹس کے مصنف کا تعلق ہے، تو وہ اپنی ''تشریح'' میں صرف 'سچ' کو سامنے رکھ کر جو 'اپنے آپ میں کافی ہے''، اپنی من مانی، ناموزوں قطع برید کا کوئی جواز تک فراہم کرنے کی کوشش نہیں کرتا: اس کے مطابق یہ سچ، جنگ کا اصلی چہرہ ہے۔ 'منتخب اقتباس' دینے کی اکادمک روایت کا اتباع کرتے ہوئے وہ بڑی سادگی اور معصومیت سے متن کو قطع کر کے، کہانی کے دوسرے حصے کا علاحدہ مطالعہ تجویز کرتا ہے، اور ایک مدرّس کی پُرسکون خوداعتمادی کے ساتھ وہ نظریاتی بیخ کنی کے اس کام کو عملی جامہ اس طرح پہناتا ہے: ''دوسرے حصے میں جس کو کہانی سے اسی طرح علاحدہ کیا جا سکتا ہے جس طرح *Country Doctor* سے Goguelat کی کہانی کو (Folio کے ہمارے ایڈیشن میں یہ ناول ملاحظہ ہو)، بالزاک نے جنگ کے زمانے میں ایک افسر کے غائب ہو جانے کی کہانی کو موضوع بنایا ہے جس کی واپسی برسہابرس کے بعد ہوئی تھی'' (ص 266)۔ اس بیان کے مطابق کہانی واضح طور پر ایک مرد کی کہانی بن جاتی ہے— ایک ایسے افسر کی کہانی جو جنگ کے دنوں میں غائب ہو گیا تھا اور برسوں بعد واپس لوٹا۔ یہی سبب ہے کہ ہمیں اس پر ہرگز حیرت زدہ نہیں ہونا چاہیے کہ دوسری نقل میں اس حصے کا عنوان 'ایک عورت کا فرض' (*A Woman's Duty*) دیکھ کر اس نوٹس کا مصنف ششدر رہ گیا اور یہ عنوان اسے ناقابلِ فہم لگا اور اسی لیے اسے مصنف نے 'عجیب وغریب' عنوان سے تعبیر کیا (ص 265)۔ ایک متروکہ عنوان میں موجود، لیکن متن میں کہیں نظر نہ آنے والی وہ عورت جس کا متن میں ذکر تک نہیں، 'قابلِ تبصرہ' اقلیم کا حصہ ہرگز نہیں ہو سکتی۔ عورت کا تبصرے کی حقدار ہونے کی مدعی ہونا، علم کا ایک ناقابلِ وضاحت پہلو ہے، علمی فضیلت کا ایک ناقابلِ استعمال جزو!!

تو یہ ہے وہ طریق جس کے مطابق ادبی تنقید کی روایت اپنے ماہرانہ، پروفیشنل ڈسکورس کا اعلان، اس صریح زن بیزاری کا نوٹس لیے بغیر کرتی ہے جو روز روشن کی مانند عیاں ہے۔ ادبی تجزیے کے تشریحی نظام میں اور ادبی اور تنقیدی ڈسکورس کی اکادمک اور تدریسی سخن طرازی میں در آنے والا جنسی تعصب، جو مندرجہ بالا مثال میں سادہ تو ضرور ہے لیکن جسے معصوم ہرگز قرار نہیں دیا

جا سکتا، تعلیمی نظام کے سماجیاتی جنسی تعصب کے مماثل ہے۔ متن کے قابل فہم حصوں کو قطع کر کے، ایک 'درست' تصور تک قاری کی رہ نمائی کرنے کی غرض سے، ایک لغوی، 'موزوں'، نام نہاد 'معروضی' سطح تک متن کی تشریح کا کام کر کے ادبی تنقید نے متن کی تفہیم (legibility) کے اصولوں کو ہی ایک طرح کے سانچے کا پابند کر دیا ہے۔ لیکن اس ذیل میں عورت اور جنون دو ایسے موضوع ہیں جنھیں اس ضمن میں قابل مطالعہ بھی نہیں سمجھا گیا اور اس نظام سے خارج کر دیا گیا۔ اس طرح ادبی اور تنقیدی ڈسکورس کی ایک نظریاتی تربیت، قرأت کی ایک سیاسی تعیین، اپنا اظہار عورتوں کی منفی تصویر کشی میں اتنا نہیں کرتی جتنا ان کو مکمل طور پر نظرانداز کر کے کرتی ہے، ان کو پوری طرح سے منہا کر کے کرتی ہے۔ یہ قابلِ اعتراض فروگذاشت جو اہم حقائق کی جانب سے منظم چشم پوشی کی صورت میں سامنے آتی ہے، ایک سینسر شپ کے مشینی نظام کی طرح کام کرتی ہے جو ادب کی دنیا سے علامتی طور پر عورتوں کا صفایا کر دیتی ہے۔ اس لیے یہ ضروری ہے کہ ان نظریاتی مفروضوں کا جائزہ لیا جائے جو اس قسم کی چشم پوشی کی اجازت دیتے اور اس کی توثیق کرتے ہیں۔

ہم نے ابھی دیکھا کہ متن کی قطع برید میں من مانی کو جائز ٹھہرانے کے لیے بالزاک کی 'حقیقت پسندی' کے لطیف تصور کو کس طرح آلے کے طور پر برتا گیا: یعنی جنگ کی حقیقت پسندی کو جو، دیباچے کے مطابق، "ادب کی تاریخ میں بے نظیر ہے"۔ اس مردانہ حقیقت پسندی کے سیاق میں عورت کو عدم وجود میں منتقل کر دیا گیا، کیونکہ وہ 'غیر حقیقی' کی شرکت دار سمجھی جاتی ہے:

"بیریزینا کے کنارے... بھوک اور صدمے سے وحشی بنے ہوئے فرانسیسی سپاہیوں کے ریلے میں پھنسی ہوئی اسٹیفینی کی بگھی ایک خلافِ دستور، تقریباً غیر حقیقی عنصر کی طرح معلوم ہوتی ہے جس میں صورتِ حال کی مکمل مضحکہ خیزی شدت سے واضح ہوتی ہے" (ص 12-11)۔ نقاد کا یہ مفروضہ جس کا متن سے کوئی تعلق نہیں، کہ مردوں پر جو کچھ گزرتی ہے وہ زیادہ اہم ہے، اور/ یا وہ اس کے مقابلے زیادہ 'حقیقی' ہے جو کچھ کہ عورتوں پر گزرتی ہے، اگر اس کا تخیل نہیں تو پھر کون سی 'حقیقت پسندی' ہے جس کو وہ یہاں بالزاک سے منسوب کر رہا ہے؟ لطیف سی ایک ایسی حدِ فاصل (جو خود کو ایک 'فطری سرحد' کے روپ میں پیش کرتی ہے) تنقید کی لفظیات میں دیکھی جا سکتی ہے، جو 'حقیقی' دائرے کو 'غیر حقیقی' سے جدا کرتی ہے، جو 'حقیقت پسندی' اور نام نہاد 'فوق الفطری' کو الگ

الگ درجوں میں تقسیم کرتی ہے: ''کرنل کابرٹ میں حالانکہ فوق الفطری عناصر بالکل نہیں ہیں... لیکن 'الوداع' میں نفسیاتی واقعات کو کافی زیادہ جگہ دی گئی ہے --- اسٹیفینی کے پاگل پن کے سبب، اور اس کی موت کی شکل میں ماورائے نفسیات واقعات تک کو۔ ... یہ بات غور طلب ہے... کہ بالزاک کے مختصر افسانے... اس کے ناولوں کے مقابلے میں.. فوق الفطری واقعات کو غیر محدود جگہ دیتے ہیں، نظر نہ آنے والے کی موجودگی کا مسلسل احساس کراتے ہیں۔ اِن چار افسانوں میں جہاں یہ (فوق الفطری واقعات) انتہائی واضح حقیقت پسندی کے پہلو بہ پہلو موجود ہیں، وہاں صرف نیم غیر حقیقت کے سبب ہی اصل میں اس کے ناقابلِ یقین ہونے کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ کہانی کے بنیادی کردار اپنی سخت آزمائش کی خوفناکیوں کے سبب اس نیم غیر حقیقی صورت حال سے دوچار ہوتے ہیں۔ ابتلا کی ماہیت بدل ڈالنے کی قوت کے رومانی تصور سے ...یہیں ہمارا سامنا ہوتا ہے'' (ص ص ۱۷۔۱۴)۔ جیسا کہ ہر شخص جانتا ہے کہ 'فوق الفطری' صورتِ حال کی کوئی عقلی توجیہہ پیش نہیں کی جاسکتی، اسی لیے یہ ہمیں گرفت میں نہیں لیتی اور اس پر غور کرنے کی بھی دعوت نہیں دیتی۔ ابتلا سے گزرنے کی مہربان قوت کو اس طرح سپاٹ اور سطحی بنا کر 'بصیرت افروز نتیجہ' (ص ۱۷) اخذ کرنے کا مطلب ہے کہ اسٹیفینی کی دیوانگی کوئی مسئلہ ہی نہیں، اس کی یہ حیثیت نہیں کہ وہ ہماری توجہ کو گرفت میں لے کیونکہ یہ نیم غیر حقیقی صورتِ حال کے سوا کچھ نہیں۔ اس طرح حقیقت پسندی کا نظریہ ''فطرت'' اور اسی ''حقیقت'' کے تصور کے ساتھ مشروط ہے جس کے وجود کو، بار بار دہرائے جانے کے سبب، لوگ ''حقیقی'' اور ''فطری'' کے روپ میں تسلیم کر لیتے ہیں۔ کوئی بھی شے اس ظاہری غیر جانبداری سے کم غیر جانبدار ہو ہی نہیں سکتی؛ کوئی بھی شے اس حدِ فاصل سے کم ''فطری'' نہیں ہے جو ''حقیقی'' کو ''غیر حقیقی'' سے علاحدہ کرتی ہے اور جو دراصل ایک نظریاتی دائرے کے صرف اندرون اور بیرون کی حد بندی کرتی ہے: اندرون وہ ہے جس میں تعقل اور مرد شامل ہیں، یعنی ''حقیقی'' اور ''فطری''، اور بیرون وہ جو عورتوں اور پاگل پن کے لیے مختص ہے، یعنی ''فوق الفطری'' اور ''غیر حقیقی''۔ اور چونکہ، بقول نقاد، فوق الفطری کا تصور ''مخفی موجودگی'' سے وابستہ ہے (ص ۱۶) اسی لیے اس بات پر شمہ بھر بھی حیرت نہیں ہونی چاہیے کہ اس نے (نقاد نے) عورت کا مقدور 'حقیقت پسند غائب' (realistic invisible) کے طور پر تسلیم کیا

سکتی، جس کو حقیقت پسندی کبھی خاطر میں نہیں لا سکتی۔

''کسی مفروضے یا مسئلے کا مکمل میدان ہی مخفی کو یقینی خارجی عنصر کی صورت عطا کرتا اور اس سانچے میں ڈھالتا ہے جو مرئی شعبے سے خارج ہے اور جس کو یہ مانا جاتا ہے کہ وہ اس مفروضہ میدان کے وجود اور ڈھانچے دونوں سے خارج کر دیا گیا ہے۔ ...مرئی (visible)، مخفی کی تعریف اپنے مخفی (its invisible) کے طور پر کرتا ہے، اپنے اس حصے کے طور پر جسے دیکھنے پر پابندی ہے۔...اس مخفی کو دیکھنے کے لیے ...تیز اور منہمک نظر کے بجائے کسی اور شے کی ضرورت ہوتی ہے...یعنی ایک تربیت یافتہ بصیرت کی، دیکھنے کے ایک نئے انداز کی، جو خود ''دائرۂ عمل کی تبدیلی'' کے اثر سے پیدا ہوتی ہے۔'' (لوئی آلتھسر، Lire le Capital I، پیرس [Paris: Maspero, 1968]، ص ص 26-28۔ خط کشیدہ الفاظ آلتھسر ہی کے ہیں۔)

دیکھنے کے ایک ''بدلے ہوئے'' طریقے کے ساتھ، جو ''دائرۂ عمل کی تبدیلی'' کے سبب ''تربیت'' پاتا ہے، اور جسے تانیث کے تفتیشی سوال سامنے لائے ہیں، آیئے اب ہم بالزاک کے متن کو پھر سے پڑھنے کی کوشش کریں اور عورت اور جنون کے ساتھ اس متن کے تعلق کی از سرِ نو توضیح کریں۔

۳۔ وہ (عورت)؟ کون؟ (?She? Who)

ابتدا ہی میں عورت اس متن میں ایک مسئلے کی صورت میں نمایاں ہوتی ہے۔ شروعاتی صفحات میں قاری کے سامنے عورت کے تشخص کے حوالے سے بہت سے مجرد سوالوں کا ایک سلسلہ سامنے آتا ہے: دونوں کھوئے ہوئے شکاری یہ جاننے کی کوشش کر رہے ہیں کہ وہ کہاں ہیں، اس کے لیے وہ یہ پتا لگانے کی کوشش کرتے ہیں کہ اس انجان جگہ پر جہاں وہ آ نکلے ہیں، ابھی ابھی انھوں نے جن عورتوں کی جھلک دیکھی ہے وہ کون ہیں۔ [وہ پوچھتے ہیں]: ''ہم کس مصیبت کی جگہ

آ پہنچے؟...وہ (عورت)، کون؟...ہم کہاں ہیں؟ وہ کیسا گھر ہے؟...کس کا ہے؟...تم کون ہو؟...کیا تم یہاں رہتی ہو؟ لیکن یہ خاتون کون ہیں؟...وہ (عورت)؟...کون؟...'' (ص ص 148، 156، 156، 164)

قاری بھی اپنے حواس قابو میں نہیں رکھ پاتا: وہ سوالوں کے ریلے میں بہہ جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی، بڑے منظم طریقے سے اسے ہر اطلاع سے محروم رکھا جاتا ہے۔ اس کو پتا ہی نہیں چل پاتا کہ کون بول رہا ہے، اس سے بھی کم وہ یہ اندازہ لگا پاتا ہے کہ کس کے بارے بول رہا ہے۔ وہ متن میں اسی طرح سے گم ہو جاتا ہے جس طرح سے دونوں کردار اپنے جغرافیائی ماحول میں گم ہو جاتے ہیں۔ اس طور سے، متن محل وقوع اور شناخت کے احوال کی گمشدگی سے شروع ہوتا ہے، یہ ایک عمومی بدحواسی اور پراگندگی کی حالت میں شروع ہوتا ہے جس میں بالکل انجانے طور پر ایک سوال بار بار کھڑا ہوتا ہے: ''وہ (عورت)؟...کون؟'' کسی اسم خاص کے ذکر سے پہلے صرف تانیثی کلمۂ ضمیر (She) کا استعمال، کسی معلومات افزا وضاحت سے پہلے غیر واضح سوال کی پیش کش۔ ان سب کی وجہ سے یہ ابتدائی چھان بین مبہم طور پر بامعنی اور ذو معنی ہو جاتی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک تانیثی شناخت کی نوعیت کی باضابطہ تلاش میں کہانی میں ابتدا ہی سے ایک متنی سوال (textual problematic) طے کر دیا گیا ہے۔ لیکن ابتدا ہی میں یہ سوال ایک بند گلی میں کھڑا ہے [جواب کے لیے آگے بڑھنے کا جہاں کوئی راستہ نہیں]: یعنی، یہ سوال عورتوں سے کیا جاتا ہے اور جواب عورتوں کی خاموشی کی صورت میں ملتا ہے، کیونکہ یہاں دونوں ہی عورتیں بولنے کی صلاحیت سے محروم ہیں۔ جب سوال دوسروں سے کیا جاتا ہے تو وہاں سے ملنے والے جواب مبہم اور ظنی بر قیاس ہیں: ''لیکن یہ خاتون ہے کون؟...اندازہ یہ ہے کہ یہ ماؤلنز سے آئی ہے ...سنتے ہیں کہ یہ دیوانی ہے...میں آپ کو ان افواہوں کے سچ ہونے کی کوئی گارنٹی نہیں دے سکتا'' (ص 164)۔

ذو معنی سوال ''وہ؟ کون؟'' بغیر جواب کے قائم رہتا ہے۔ پھر بھی، متن سوال کو اس کے منطقی انجام تک پہنچا کر دم لیتا ہے تا کہ یہ دکھا سکے کہ وہ کون سا طریقہ ہو سکتا ہے جس سے ہر قسم کے جواب کے امکانات کو ختم کر دیا جائے، کون سے طریقے سے سوال کو ایک جال کی صورت بچھا دیا

جائے۔ ایسے میں جواب کا فقدان ہی ایک مختلف سوال کی صورت میں خود کو پیش کرے گا، جس کے وسیلے سے وہ اصل سوال خود کو اپنے مقام سے اکھڑا ہوا، بے حد ہٹا ہوا اور بدلا ہوا دیکھے گا۔ ''وہ؟ کون؟'' عورتیں جواب دینے سے معذور ہیں: پاگل ہیں، وہ مردوں کے سوال نہیں سمجھتیں۔ نہ ہی ہوش مند مرد عورتوں کے بے معنی لفظوں کو سمجھتے ہیں۔ لیکن عورتیں، گو کہ وہ پاگل ہیں، تاہم ایک دوسرے کو سمجھتی ہیں۔ اسی لیے اسٹیفینی اور دہقان عورت جینیو یف کو یکجا کرنے والی دوستی کی وضاحت ڈاکٹر ان الفاظ میں کرتا ہے: ''یہاں... اس نے ایک فرد کو ڈھونڈ لیا ہے جس کے ساتھ اس کا مزاج میل کھاتا ہے۔ یہ فرد ایک احمق دہقان عورت ہے۔... میری بھتیجی اور یہ غریب لڑکی ایک طرح سے اپنے مشترک مقدر کی ان دیکھی زنجیر سے، اور اُس احساس کے ساتھ بندھی ہوئی ہیں جو ان کے پاگل پن کا سبب ہے'' (ص 196)۔ اس متن میں آگہی صرف ایک جانب یا حدِ فاصل کے دوسرے سرے پر وارد ہوتی ہے جہاں وہ خاموشی کو گویائی سے علاحدہ کر کے، دیوانگی کو فرزانگی سے الگ کرتی ہے۔ بہر حال یہ بات توجہ طلب ہے کہ اس متن میں عقل/پاگل پن اور گویائی/خاموشی کا تضاد، مرد/عورت کے تضاد کے ساتھ عین ایک ہی وقت میں، ساتھ ساتھ واقع ہوتا ہے۔ ویسے عموماً عورتوں کو پاگل پن اور خاموشی، دونوں کے ساتھ وابستہ کر کے دیکھا جاتا ہے، جبکہ مردوں کو گویائی اور عقل کے خصوصی اعزاز کے ساتھ شناخت پذیر کیا جاتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ مرد نہ صرف عقل کے مالک بلکہ اس کے تقسیم کار بھی نظر آتے ہیں، جس کو وہ اپنی مرضی سے جب چاہیں دوسروں کو بخشنے یا ان سے واپس لے لینے کے مجاز ہیں۔ ایک طرف اگر فلپ اور ڈاکٹر، ''اسٹیفینی کی سمجھ واپس لانے'' کی ذمے داری لیتے ہیں تو وہیں دوسری طرف مجسٹریٹ یوں لاف زنی کرتا ہے: ''اگر تم کبھی کوئی مقدمہ عدالت میں لے کر آئے، تو میں ایسا سامان کروں گا کہ تم مقدمہ ہار جاؤ، چاہے دلیل سو فی صد تمہارے حق میں ہی کیوں نہ ہو'' (ص 150)۔ سچائی یہ ہے کہ اس کہانی میں تینوں مرد، اپنے پیشوں (مجسٹریٹ، ڈاکٹر، فوجی) کی رعایت سے علامتی طور پر، قانون، صحت اور قوت کے نام پر دوسروں کے عقل و حواس پر دسترس کے نمائندے بن جاتے ہیں۔

اب جہاں تک عورت کے پاگل پن کا تعلق ہے، تو مردانہ منطق کا ردِ عمل، اس کو 'سمجھنے' کے

دعوے کی صورت میں، سب سے پہلے اس پر قابض ہونے کی کوشش کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے
، لیکن اس کوشش میں اس کی صرف خارجی سمجھ شامل ہوتی ہے جو پاگل عورت کو تماشا بنا دیتی ہے،
ایک ایسی شے بنا دیتی ہے جس کو سمجھا جا سکتا ہے اور جس پر قابض ہوا جا سکتا ہے۔ ''اپنی بات
جاری رکھیں، جناب، اس کو تنہا چھوڑ دیں۔'' ڈاکٹر فلپ کو مشورہ دیتا ہے، ''میں جانتا ہوں اس ننھی
سی جان کے ساتھ کیسے رہنا چاہیے؛ میں اس کی دیوانگی کو سمجھ سکتا ہوں، میں اس کی حرکات و
سکنات پر نظر رکھتا ہوں، میں اس کے رازوں کا شریک ہوں'' (ص ۲۰۸-۲۰۹)۔ ''سمجھنے'' کے
لیے ''نظر رکھنا''؛ ''علاج'' کی خاطر ''سدھانا'' وغیرہ ایسے طریقے ہیں جن کا استعمال مردانہ
منطق نسوانی جنون کو ایک ٹھوس شے میں بدلنے اور نتیجے میں اس پر قابو پانے کی غرض سے کرتی
ہے۔ اگر ہم اس پوری کہانی میں عورت کو جانور کی طرح دیکھیں اور اس سے اس کا مقابلہ کریں تو
پائیں گے کہ پوری کہانی کے ماحول پر محیط یہ استعارہ ہمیں اسٹیفینی کے ذہنی ہیجان سے زیادہ اس
کے معالجوں کی منطق سے روشناس کراتا ہے، کیونکہ کہانی کا عین مقصد ہی اس جانور کو پکڑنا اور اس
کو سدھانا ہے۔ اس طرح ہم پر کہانی کی ابتدا میں شکار والے منظر کی علامتی اہمیت بھی عیاں ہو جاتی
ہے۔ شکار والا پہلا منظر جو جنگ اور اس کی مادی منطق کی ایک استعاراتی مزاحیہ نقالی
(metaphorical parody) ہے، (''چلو، نائب، آگے بڑھو! دوگنی تیزی سے! رفتار بڑھاؤ.. لیک
پر بڑھتے جاؤ... چلو، آگے بڑھو!... اگر رکے تو ختم ہو جاؤ گے'' [ص ص 147، 151])، اسٹیفنی کے
تئیں فلپ کے رویے کو علامتی طور پر پہلے ہی طے کر دیتا ہے: ''یہ جانے بغیر کہ وہ کس سے مخاطب
ہے، وہ چیخ کر اپنی شکاریوں والی ذہنیت کو بلا جھجک عورت پر تھوپتا ہے، ''چلو.. چلو۔ آؤ ہم سفید اور
سیاہ کے پیچھے دوڑیں، خاتون! آگے بڑھو!'' (ص 157)۔ لیکن یہاں شکاری کی شکار کے پیچھے
دوڑنے میں طے ہونے والی دوری، شکار کی پسپائی میں طے ہونے والی دوری سے زیادہ نہ ہوگی۔

اس طرح مردانہ منطق عورت کو گرفت میں لینے، اس پر قابو پانے اور فی الحقیقت اس کی
آبرو ریزی کرنے کے منصوبے پر مشتمل ہے۔ اس علامت کے مطابق، اسٹیفینی کا پاگل پن، اس
کی نسوانیت پر گزرنے والا کوئی امرِ اتفاقی نہیں بلکہ اس کی نسوانیت سے براہِ راست منسلک
ہے: صحیح لفظوں میں، اس کے پاگل پن کا مطلب ہے اس کی نسوانیت کا زیاں۔ فی الحقیقت کئی

موقعوں پر فلپ واضح الفاظ میں اسٹیفینی کے پاگل پن کو اس کے عورت پن کا زیاں قرار دیتا ہے۔ جب ڈاکٹر اس کو مشورہ دیتا ہے کہ وہ شکر کی ڈلیاں کھلا کر اسٹیفینی کو سدھائے، تو فلپ افسوس کے ساتھ جواب دیتا ہے: ''جب وہ عورت تھی، تو شکر اسے بالکل مرغوب نہیں تھی'' (ص ۲۰۲)۔ ایک اور موقعے پر شدید رنج کی حالت میں وہ رو پڑتا ہے: ''میں ہر دن، ہر لمحے تل تل کر کے مرتا ہوں! میری محبت بے پایاں ہے! میں سب کچھ برداشت کرسکتا تھا، اگر اس کے پاگل پن میں نسوانیت کی تھوڑی سی بھی نشانی باقی رہ گئی ہوتی'' (ص 208)۔ اس طرح پاگل پن دراصل وہ شے ہے جو عورت کو عورت نہیں رہنے دیتی۔ لیکن 'عورت' کیا ہے؟ عورت دراصل ایک ایسا 'نام' ہے جو جینویف سے بھی اسی طرح چھین لیا گیا ہے جس طرح اسٹیفینی سے: ''تب ایک عورت، اگر جھاڑیوں کے پیچھے سے نمودار ہونے والے ناقابلِ توضیح وجود کو اس طرح کا نام دیا جاسکتا ہے تو گائے کی رسّی پکڑ کر اسے کھینچنے لگی'' (ص 159)۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ''عورت'' ایک ''قابلِ توضیح وجود'' ہے۔۔۔ وہ ایک تعریف، ایک توضیح کے ساتھ بندھی ہوئی ہے، یعنی اس میں یہ مضمر ہے کہ ایک نمونہ، ایک تعریف لازمی ہے جس سے مشابہت کی منطق پر وہ پوری اترتی ہو۔ جنگ کے منظر میں بھی یہ دکھایا گیا ہے کہ اسٹیفنی اپنی ''نسوانیت'' کھو چکی ہے: ''جب لوگ اس کے چاروں طرف پھیل گئے تو دراصل وہ کسی بھی شے سے مشابہ نظر نہ آتی تھی۔۔۔ کیا یہ وہی پرکشش عورت تھی، اپنے عاشق کا افتخار، پیرس کی رقص گاہوں کی ملکہ؟ افسوس! اس کے سب سے بڑے شیدائی دوست کی نظریں بھی اب پرانے کپڑوں اور چیتھڑوں کے اس ڈھیر میں نسوانیت کا کوئی شائبہ تک نہ دیکھ پا رہی تھیں (ص 180)۔ اگر ایک ''عورت'' صرف وہی ہے جو ''عورت سے مشابہت رکھتی ہے'' (''دراصل وہ کسی بھی شے سے مشابہ نظر نہ آتی تھی۔ ۔۔۔اس میں نسوانیت کا شائبہ تک نہ رہا تھا'')، تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ''نسوانیت'' کا درجہ لفاظی پر مبنی، تمثیلی اور استعاراتی درجے سے بھی کم ''فطری'' ہے: ایک ایسا استعاراتی زمرہ ہے جو، فلپ کے مشاہدے کے مطابق، واضح طور پر ایک سماجی جنسی سانچے (sociosexual stereotype) سے ہم رشتہ ہے، مالکہ کے قابلِ توضیح رول سے وابستہ ہے۔۔۔ ''جو پیرس کی رقص گاہوں کی ملکہ'' ہے۔ یقیناً یہاں لفظ ''ملکہ'' میں 'بادشاہ' کے معنی مضمر ہیں؛ لیکن ستم ظریفی یہ ہے کہ استعاراتی نسوانیت کے یہ لغوی اور خالص

معنی بھی مردانہ ملکیت ہی کو ظاہر کرتے ہیں: ''پیرس کی رقص گاہوں کی ملکہ'' اور ''وہ پرکشش عورت'' بالآخر ہے تو ''اپنے عاشق کا افتخار'' ہی۔ دوسرے الفاظ میں کہا جاسکتا ہے کہ ''عورت''، مرد کی نارسیسیت کا سب سے درست استعاراتی پیمانہ ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں مردانہ پن، مردانہ/نسائی تضاد کے آفاقی مماثل (universal equivalent) کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ اس حد تک، مردانہ پن، نسائیت کی تربیت اپنے آفاقی مماثل کے طور پر کرتا ہے، ایسے مماثل کے طور پر جو مردانہ پن کی قدر طے کرتا ہے، اور یوں ایک ایسا متنی بُعد بالذات (textual paradox) خلق کیا جاسکتا ہے جس کے مطابق عورت ''جنون'' کا نام ہے لیکن دوسری طرف ''جنون''، ''عورت کی عدم موجودگی'' سے بھی عبارت ہے۔ عورت اسی حد تک 'جنون' ہے کہ وہ فریق مخالف ہے، مرد سے مختلف ہے۔ لیکن ''جنون''، 'نسائیت کی عدم موجودگی'' کا نام اس وجہ سے ہے کہ جنسی رول کی قطبی تقسیم میں ''نسائیت'' دراصل مردانہ پن کے آفاقی مماثل سے مشابہت رکھتی ہے۔ اگر اسے درست مانا جائے تو اس کے مطابق عورت ''جنون'' کا نام ہے، اس وجہ سے کہ وہ مختلف ہے؛ لیکن ''جنون''، ''عدمِ عورت'' ہے کیونکہ جنون میں مشابہت کا فقدان ہے۔ مردانہ آفاقی مماثل کا یہ نارسیسی نظام ''جنون'' کے لیبل کے تحت جس شے کو خارج کررہا ہے وہ نسائی فرق (feminine difference) کے سوا کچھ اور نہیں۔

۴۔ معالجاتی لغزش

تو یہ ہے وہ مردانہ نارسیسی اصول جس پر، معالجاتی آرزو سمیت، تفہیم کا نظام مبنی ہے۔ ایسا اس لیے کہ ''اسٹیفینی کے ہوش وحواس کی بحالی'' کا صریح مطلب ہے، اس کی ''نسائیت'' کو بحال کرنا: اس کو اس قابل بنانا کہ وہ مرد کو پہچان لے، اپنے عاشق کو جس کے لیے وہ باعثِ افتخار ہے۔ فلپ کہتا ہے، ''میں بانز ہومیز (Bons Hommes) جارہا ہوں، اس سے ملنے، اس سے باتیں کرنے، اس کا علاج کرنے کے واسطے۔۔۔ کیا تمھیں لگتا ہے کہ بیچاری عورت میری بات سن کر بھی اپنے حواسوں میں نہ آسکے گی؟'' (ص 197)۔ فلپ کے ذہن میں ''حواس کی بحالی'' دراصل ''میری بات سنے گی'' کے مترادف ہے۔ مائیکل فوکو (Michael Foucault) لکھتا ہے، ''جنونی

شخص کا علاج دوسرے شخص کی فہم/منطق میں مضمر ہے — کیونکہ اس کی اپنی فہم، اس کے پاگل پن کی حقیقت ہی کا نام ہے" (*Histoire de la folie a l'age classique*, Paris: Gallimard, 1972, p 540)۔ اسٹیفینی کا علاج فلپ کی فہم میں مضمر ہے، اس کے ہوش وحواس کی بحالی صرف تبھی ہو سکتی ہے جب اس میں شناخت کرنے کا عمل لازماً شامل ہو۔

"وہ مجھے نہیں پہچانتی۔" کرنل مایوسی کے عالم میں بولا۔

"اسٹیفینی! میں فلپ ہوں، تمھارا فلپ، فلپ!" (ص ص 200-201)

"اس کا؛ مجھے نہ پہچاننا، اور مجھ سے دور بھاگنا؛" کرنل نے اپنی بات دوہرائی۔ (ص 201)

"میری جان،" اس نے کاؤنٹس کے ہاتھوں کو گرم جوشی سے چومتے ہوئے کہا، "میں فلپ ہوں۔" "دیکھو" اس نے اضافہ کیا... "فلپ مرا نہیں ہے،" وہ یہیں ہے۔ تم اس کی آغوش میں بیٹھی ہوئی ہو۔ تم میری اسٹیفینی ہو اور میں تمھارا فلپ۔" "الوداع،" وہ بولی، "الوداع۔" (ص 207)

اسٹیفینی کے ہوش وحواس کی برآمدگی، اس کی نسائیت کی بحالی، اور اس کی شناخت کی بحالی بھی، فلپ کے نقطۂ نظر سے، اسٹیفینی کے ذریعے فلپ کو واضح طور پر پہچاننے کے عمل پر منحصر ہے، اپنے نام اور شخصیت کے اس کے ذہن بر عکس انداز ہونے پر منحصر ہے۔ اگر تانیثی شناخت کا سوال اس متن میں جواب ملے بغیر ہی رہتا ہے تو اس کی سیدھی سادی وجہ یہ ہے کہ یہ سوال اصل میں کبھی نہیں پوچھا گیا۔ "وہ؟ کون؟" یہ سوال کرتے وقت دراصل فلپ ہر بار یہی پوچھ رہا ہے، "میں؟ کون؟" ایک جھوٹا سوال جس کا جواب وہ جانتا ہے کہ اسے پہلے ہی سے معلوم ہے: "میں فلپ ہوں۔" اس طرح عورت سے متعلق سوال کی ہیئت، بدل کر ایک ایسے سوال کے روپ میں ڈھال دی گئی ہے جو مردوں کے لیے ضمانت نامہ ہے۔ — ایک ایسا سوال جس کے ذریعے

دراصل کوئی سوال پوچھا ہی نہیں جارہا ہے، جس کا بنیادی مقصد ہی صرف اتنا ہے کہ اس کے پہلے سے طے شدہ جواب کو ایک جواز فراہم کر دیا جائے: ''تم میری اسٹیفینی ہو۔'' صفتِ ملکی (Possesive Adjective) کے استعمال نے، قابض ہونے کے عمل کو، جو یہاں اسم معرفہ میں مرتکز ہوا ہے، بالکل شفاف بنا دیا ہے۔ لیکن یہ بھی ضروری ہے کہ فلپ اپنا نام اسٹیفینی کے منہ سے ادا ہوتے ہوئے سنے کیونکہ اسی میں فلپ کی اپنی شناخت کا بھی جواز ہے اور اسٹیفینی کی شناخت کا بھی: اسٹیفینی = فلپ، ''تم میری اسٹیفینی ہو اور میں تمھارا فلپ ہوں۔'' فلپ کی نظروں میں اسٹیفینی کا وجود اوّلاً مفعولی ہے جس کا کام ایک دوسرے کی شبیہہ کو نمایاں کرنے کے عمل میں فاعل کے طور پر فلپ کی حیثیت کو منوانا ہے۔ اسٹیفینی کی صورت میں فلپ اسٹیفینی کو نہیں، بلکہ ایک ایسا آئینہ دیکھنا چاہتا ہے جو اس کی شبیہہ کو معکوس کر کے دراصل اس کی نظروں میں اپنی نارسیسی شبیہہ کو تسلیم کرائے۔ ورجینیا وولف (Virginia Wolf) لکھتی ہیں، ''ان تمام گذشتہ صدیوں میں عورت ایک ایسے جادوئی آئینے کا کام کرتی رہی ہے جس کے پاس وہ لطف آگیں قوت ہے جو مرد کا عکس اس کی فطری جسامت سے دوگنے سے بھی زیادہ بڑا کر کے دکھاتی ہے۔'' اس کہانی سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ فلپ کی خواہش یہ نہیں ہے کہ اسٹیفینی خود کو پہچانے، بلکہ یہ ہے کہ وہ فلپ کے وجود کو تسلیم کرے۔ اس کے معالجاتی منصوبے کا مقصد اس کے ادراک (cognition) کو بحال کرنا نہیں ہے بلکہ شناخت / تسلیم کرنے کی قوت (recognition) کو بحال کرنا ہے۔

زبان اور اسمائے خاص کی اتھارٹی کے ذریعے تشخص کی شناخت اور اس کی بحالی کے اس مطالبے کا ردِعمل یہ ہوتا ہے کہ اسٹیفینی (اپنے پاگل پن کی صورت میں) ہر قابلِ فہم اور قابلِ ترسیل زبان کے انخلاع (dislocation) کی، 'اشیا' کو 'نام' دینے کے عمل میں ترسیل یا شفافیت کی 'معقولیت' ہی کی مخالف ہوجاتی ہے، کھوئے ہوئے مشار (signifier) کا اپنے مشار الیہ (signified) کے ساتھ ربط نہ رہنے سے پیدا ہونے والے مکمل ابہام، لفظ کے اپنے معنی اور سیاق سے کٹ جانے سے پیدا ہونے والے فرق کی خالص تکرار کی صورت میں وہ ہر قسم کے ضابطے کی مخالف بن جاتی ہے۔

''الوداع'' وہ نرم اور مترنم آواز میں بولی، لیکن پُر امید شکاریوں

> کو اپنی بے صبری میں اس نغمگی میں کسی بھی قسم کا ہلکا سا بھی احساس، یا فکر کی کوئی رمق نظر نہ آئی۔ (ص163)

> ''الوداع، الوداع، الوداع''، وہ بولی، اس کے لہجے میں کسی بھی قسم کے جذبے یا احساس کا ایسا شائبہ تک نہ تھا جس سے اس لفظ میں کوئی اتار چڑھاؤ پیدا ہوتا۔ (ص200)

اس فرق اور بے تکے پن کی خودکار تکرار کے جواب میں فلپ خود بھی آئندہ ایک اور ہی قسم کی تکرار کا مرتکب ہوگا جس کا منصوبہ فی الاصل مشابہت اور شناخت کی بحالی کے لیے تیار کیا گیا تھا اسٹیفینی کے علاج کی غرض سے، اس کی فاتر العقل، کھسکی ہوئی زبان میں فاعلی اور ترسیلی عمل کی بحالی کے لیے وہ (فلپ) طے کرے گا کہ لفظ 'الوداع' سے متعلق اصل منظر کی ازسر نو پیش کش ہو، اور اس طرح بھٹکے ہوئے مُشار کی کھوئی ہوئی اشارت رمعنویت (significance) کو ڈرامائی طور پر ازسر نو پیش کیا جائے۔ جانے بغیر اسٹیفینی اپنے ''درست'' رول کو ادا کرنے کے لیے اس کھیل میں شریک ہونے کے لیے مجبور کر دی جائے گی۔ اس سارے ڈرامائی سیٹ اپ میں ہر شے معقولیت کے دائرے میں نظر آئے گی، اور اس طرح ہر فرق کو مٹا کر اس بازآفرینی کا مطلوبہ نتیجہ برآمد ہوگا، یعنی شناخت پذیری کا عمل (re-cognition) واقع ہوگا۔

> اپنے ایک خواب سے تحریک پا کر بیرن (فلپ ڈی سوسی) نے کاؤنٹس کے حواس کو واپس لانے کا ایک منصوبہ بنایا۔ ...اس نے موسمِ خزاں کی بچی کھچی مدت کو اس زبردست منصوبے کی تیاری کے لیے وقف کر دیا۔ اس کے پارک سے ایک چھوٹی سی ندی ہو کر بہتی تھی۔ موسمِ سرما میں اس کے سیلاب سے پارک ایک دلدلی قطعہ بن جاتا تھا جو ...بیریزینا ندی کے داہنے کنارے پر بننے والے دلدلی قطعے سے میل کھاتا تھا۔ پہاڑی پر بنایا گیا ساتو (Satou) گانو اس دہشتناک منظر کے صحیح فریم کو آخری شکل دینے میں معاون تھا۔ ...کرنل نے مزدوروں کی ایک بٹالین جمع کر کے ان سے ایک ایسی نہر کھودنے کو کہا جو بلا کی رفتار والی

ندی کی نمائندگی کرے گی۔...اس طرح اپنی یادداشت کے سہارے فلپ اپنے پارک میں ندی کے اس کنارے کی نقل تیار کرنے میں کامیاب ہو گیا جہاں جنرل ایلبے نے پُل تیار کرائے تھے۔...کرنل نے ویسا ہی کاٹھ کباڑ اکٹھا کیا جس کا استعمال اس کے ساتھی مصیبت زدگان نے اپنی حفاظتی کشتی تیار کرنے میں کیا تھا۔ اس واہمے کی تکمیل کے لیے، جس کے ساتھ اس کی آخری امید وابستہ تھی، کرنل نے اپنے پارک کو تباہ کر کے رکھ دیا۔... مختصر یہ کہ وہ کوئی ایسی بات نہ بھولا تھا جو سب سے زیادہ خوف آگیں اس منظر کو پھر سے پیش کرنے میں معاون ہو سکتی تھی، اور اس طرح اس نے اپنے مقصد کو حاصل کرلیا۔ دسمبر کے شروعاتی دنوں میں جب برف نے زمین کو اپنے سفید کمبل سے ڈھانپ دیا تو اس نے بیریزینا کو پہچان لیا۔ یہ مصنوعی روس ایک ایسی ناگوار حقیقت تھا کہ اس کے کئی رفیقوں نے اپنی گذشتہ مصیبتوں کے منظر کو اس میں شناخت کرلیا۔ موسیو ڈی سوسی نے اس المناک نقالی کو راز ہی رکھا۔ (ص ص210-209)

علاج کامیاب ہو جاتا ہے۔ لیکن مماثلت کے اس ڈرامے میں، جو فلپ کی ''شناخت'' کو تحدیبی اور تکمیلی طور پر تسلیم کرانے کے لیے کھیلا گیا تھا، یہ ضروری تھا کہ ''عورت کے فرض'' کو مکمل طور پر ادا کرنے میں، اپنا کردار درست ڈھنگ سے نباہنے میں اسٹیفینی اپنا وجود کھو بیٹھے۔ اپنے آپ میں ایک ''فاعل'' کی حیثیت سے، دوسرے فریق کے طور پر اس کا مرنا لازمی تھا۔ کہانی کا یہ المناک نتیجہ لازم الواقع ہے کیونکہ یہ نتیجہ بالکل شروع میں ہی اس معالجاتی منصوبے میں مضمر نمائندگی کی منطق میں مرتسم ہے۔ اسٹیفینی کو مرنا ہوگا اور اس کے نتیجے میں فلپ خودکشی کرے گا۔ علاج گو کہ مبہم ہے، تاہم اگر وہ قتل پر منتج ہوتا ہے تو پھر یہ قتل، اپنی نارسیسی جدلیات کے سبب، خودکشی کا حامل ہونا ہی تھا کیونکہ اسٹیفینی کو ''بچانے'' کی اپنی کوشش میں اسے قتل کر ڈالنے کے عمل میں فلپ دراصل آئینے میں اپنی شبیہ پر بھی وار کرتا ہے۔

اُمد بالذات (paradox) اور انقطاع (disconnection) پر مشتمل کہانی کے اس خاتمے کے ذریعے متن نے نمائندگی (representation) کی منطق ہی کو الٹ دیا ہے، جس کو فلپ کی کوشش اور ناکامی کی صورت میں ڈرامائی شکل دی گئی ہے۔ ادب اس طرح خالص نمائندگی سے اپنا رشتہ منقطع کر لیتا ہے: جب شفافیت و معنویت، ''ہوش و حواس'' اور ''نمائندگی'' واپس لوٹتے ہیں، جب جنون کا خاتمہ ہوتا ہے تو اس عمل کے ساتھ متن بھی ختم ہو جاتا ہے۔ اس طور سے ادب اپنے مشار (جس کے ذریعے ادب اپنا اظہار کرتا ہے) کے پاگل پن پر مقبوض ہونے یا اس کی اصلاح پذیری میں اپنی ناتوانی کی جانب اشارہ کرتا ہوا محسوس ہو رہا ہے۔ ادب کی یہ کمزوری معنی خیز تکرار (signifying repetition) پر دسترس رکھنے، اپنے ہی لسانی فرق کو قابو میں کرنے اور شناخت یا حقیقت کی ''نمائندگی'' کرنے میں اپنی زبردست نااہلی میں مضمر ہے۔ پاگل پن کی طرح، لیکن نمائندگی کے برخلاف، ادب بھی اشارہ (signify) تو کر سکتا ہے لیکن مفہوم پیدا نہیں کر سکتا۔

ایک بار پھر، اس پر حیرت ہوتی ہے کہ آخر کب تک اکادمک تنقید، جو متن کی ستم ظریفی سے پوری طرح بے خبر ہے، اس بات سے مکمل چشم پوشی برت سکتی ہے جو متن خود اپنے بارے میں کہہ رہا ہے۔ یہ بات خاصی غور طلب ہے کہ شبہ نہ کرنے والے ''حقیقت پسند'' نقاد کی منطق آخر کس حد تک فلپ کی ان تمام خود فریبیوں کو یکے بعد دیگرے ازسرِ نو پیش کر سکتی ہے جن کی ساخت کو متن خود رد کرتا اور ان کو سوالوں کے گھیرے میں لاتا ہے۔ فلپ کی طرح ''حقیقت پسند'' نقاد بھی [منظر کی] ازسرِ نو پیش کش کرنا چاہتا ہے، فکشن کے مدد سے ''حقیقی شے'' کی بازیافت کرنے کی کوشش کرتا ہے، تاریخی بیریزینا منظر کا باریک سے باریک پہلو مکمل طور سے ہو بہو ساخت کرنا چاہتا ہے۔ فلپ ہی کی طرح ''حقیقت پسند'' نقاد کے ذہن پر بھی اسم معرفہ مسلط ہے — شناخت اور حوالے کی صورت میں۔ شفافیت، متعدی اور قابلِ ترسیل زبان کے لیے وہ اسی نوسٹالجیہ کا شریک ہے جہاں ہر شے کے، واضح طور پر صرف ایک ہی معنی وارد ہوتے ہیں، اور نتیجتاً جس پر مکمل عبور حاصل کیا جا سکتا ہے، جس کی وضاحت کی جا سکتی ہے، جہاں ہر اسم کسی نہ کسی شے کا نمائندہ ہے، جہاں ہر مشار اپنے مشار الیہ اور مصداق (referent) کے ساتھ موزوں اور مناسب ربط رکھتا ہے۔ تنقید اور ادب، دونوں سطحوں سے، ایک ہی طرح سے مشار پر غلبہ پانے اور اس کی تفرقی تکرار

کو خفیف کرنے کوشش عملاً کی گئی ہے۔ یہی کوشش ہم فرق کو مٹا ڈالنے کی کوشش میں بھی دیکھتے ہیں،
شناختوں کو ضبط میں کرنے، تسلط قائم کرنے اور حواس پر قابو پانے کے اسی منصوبے میں دیکھتے
ہیں۔ فلپ ہی کی طرح ''حقیقت پسند'' نقاد کے نزدیک بھی، قابلِ مطالعہ متن تیار کرنے کا مقصد
علم (knowledge) اور ادراک (cognition) کو مہمیز کرنا نہیں ہے بلکہ تسلیم کرانا
(acknowledgement) اور پہچان کروانا (re-cognition) اس کو مقصود ہے -- وہ بھی سوال قائم
کرنے کے لیے نہیں (production of question)، بلکہ معلوم جواب کی بازپیش کش
(re-production) کے لیے -- ایسا جواب جو پہلے سے موجود، پہلے سے طے شدہ افق کی حدود
میں غیر محدود کر دیا گیا ہے، اور جہاں اس ''حقیقت'' کو تلاش کیا جاتا ہے جسے ایک ایسے 'معلوم'
رتبے پر متمکن کر دیا گیا ہے جہاں وہ ایک شفاف اور قابلِ فہم زبان کے ذریعے براہِ راست اور فی
الفور سمجھی جا سکتی ہے۔ فلپ ہی کی طرح ''الوداع'' کے تبصرہ نگار بھی آئینے کی مدد سے بڑا کر کے
بنائے ہوئے عکس کے مصداق شناخت کے خیالی تحفظ کے کام میں لگ جاتے ہیں۔ بالزاک کے
اس متن کو جس کو ''حقیقت پسند'' نقاد پر بھی اتنا ہی منطبق کیا جا سکتا ہے جتنا کہ فلپ پر، ایک طرح
سے اس ''دیباچے'' کے [پی ئرے گاسکر کے] دیباچے کے طور پر پڑھا پڑھا جانا چاہیے، اس کے
اکادمک مطالعے کی ایک طنزیہ قرأت کے طور پر پڑھا جانا چاہیے۔

یہ عجیب بُعد بالذات ہے کہ بیریزینا کی ''حقیقت پسندانہ'' شناخت میں فلپ جس شے کی
غلط شناخت کرتا ہے وہ حقیقی ہے: شعاعوں کے ایک نکتے پر مرتکز ہونے کی طرح حقیقی نہیں (جس
طرح شیشے کا فوکس ملانے میں ہوتا ہے)، بلکہ اپنے مرکز سے تیزی سے ہٹنے والی مزاحمت
(de-centering resistence) کی شکل میں۔ یہ حقیقی، بلکہ درست لفظوں میں فریقِ مخالف
(Other) اپنے آپ میں ناقابلِ نمائندگی ہے، خارج المرکز (ex-centric) ایک ایسی فاضل شے
(residue) ہے جس کو بصارت کی نسبتِ عکس اندازی قبول نہیں کر سکتی۔

اس طرح فلپ کی خام خیالیوں کا اعادہ کرتے ہوئے ''حقیقت پسند'' نقاد بھی اسی کی طرح
قتل کے ذو معنی عمل کا، فریقِ مخالف کو مٹا ڈالنے کا مرتکب ہوتا ہے۔ نقاد بھی اسی کی طرح اپنے انداز
سے عورت کو ہلاک کر ڈالتا ہے، اس وقت جب وہ متن میں اٹھائے گئے سوال کو، یا سوال کے طور

پرسن کو ہلاک کرتا ہے۔

لیکن یہاں بھی فلپ کے معاملے ہی کی طرح، قتل کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ وہ 'معالجاتی' عمل معلوم ہو۔ وہ اس طرح سے کہ فرق کو ختم کرنے میں، متن میں سے عورت کے جنون کی خارج المرکز اور ربط قطع کرنے والی خصوصیات کو مٹا کر، نقاد متن کو 'معمول پر لانے' کی کوشش کرتا ہے، تشدد اور ذہنی کرب، پاگل پن اور رسوائی کے ہر نشان کو مٹا کر متن کو اعتماد بحال کرنے والا بناتا ہے، ایک ایسی محتاط پس قدمی کے طور پر پیش کرتا ہے جس کا توازن کسی بھی قسم کی شورش بگاڑ نہیں سکتی، جس کبھی بھی ہیجان کا کوئی نتیجہ نہیں نکل سکتا۔ ''ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مصنف کا عندیہ یہ تھا کہ ان آسیبوں کو پوری طاقت سے ان کے عہد میں واپس پھینک دیا جائے اور تاریخ کے اس بیانیے کے ذریعے اس کے دروازے ان پر بند کر دیے جائیں'' (دیباچہ، ص 8)۔ کہانی کو صرف شناخت کی اسکیم تک محدود کر کے، خوشگوار اور محفوظ و موافق بنا کر نقاد، فلپ کی مانند، متن کا 'علاج' کرتا ہے، فی الاصل اس عارضے کا مداوا کرتا ہے جو اس متن کے اندر ناقابلِ علاج حد تک ناخوشگوار اور ناموافق ہے۔

ادب کے اس ناقدانہ طنز اور اس کے نقادوں کی غیر ناقدانہ سادہ لوحی کے درمیان اس بعید بالذات مڈبھیڑ سے، اس تصادم سے جس میں بالزاک کا متن اپنے ہی آئندہ مطالعے کا ایک طنزیہ مطالعہ معلوم ہوتا ہے، یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر ہمیں متن کو کس طرح پڑھنا چاہیے؟ وہ کس قسم کی قرأت ہو سکتی ہے جو ہمیں 'تسلیم کرانے'، 'معمول پر لانے' اور 'ٹھیک کرنے' کے نتائج سے مختلف کسی اور نتیجے تک پہنچائے؟ بہ الفاظِ دیگر، یہ تنقیدی تصویر اپنی معالجاتی تصویر کشی سے کس طرح الگ کی جا سکتی ہے؟

یہ اہم نظریاتی سوال جو روایتی فکر کی بنیادوں کو کھوکھلا کر دیتا ہے، اور تانیثیت نواز تحریروں نے جس کی اہمیت کو منوانے میں مدد کی ہے، اس الجھن کی نشاندہی کرتا ہے کہ آج کے تنقیدی ڈسکورس میں عورت کی حیثیت کیا ہے۔ ہماری تہذیب میں، ایک توضیح کے مطابق، اگر عورت کو پاگل پن سے منسوب ہے تو اس کا مسئلہ یہ ہوگا کہ وہ عقل و ہوش کی معالجانہ اور ناقدانہ حیثیت کا سہارا لیے بغیر، پاگل پن کے اس (تہذیبی) جبر سے کس طرح خود کو آزاد کرے۔ وہ کون سا طریقہ

ہو کہ وہ پاگل اور پاگل نہ ہونے کی دونوں حیثیتوں سے دامن بچا کر بول سکے؟ عورت کے سامنے آج چیلنج کم سے کم زبان کی 'اختراعِ نو' کا ہے، یعنی عورت کو نئے سرے سے بولنا سیکھنا ہے۔ اس کو نہ صرف مرد مرکزی لسانی ڈھانچے (phallogocentric structure) کے خلاف بولنا سیکھنا ہے بلکہ اس کے عکس انداز روپ کے اثرات سے باہر رہ کر بھی بولنا سیکھنا ہے تاکہ ایک ایسا ڈسکورس قائم ہو سکے جس کی حیثیت کی توضیح، مردانہ معنی آفرینی کی مغالطہ آمیزی کے ذریعے نہ کی جا سکے۔ اس طرح ایک پرانے مقولے کو ایک نئی زندگی مل سکے گی: ہمیشہ سے کہیں زیادہ آج ہمارے ذہنوں کو بدلنا — ذہن کی کایا پلٹ کر دینا — عورت کا اختیارِ خصوصی ہے۔

حواشی:

۱۔ فرائڈ نے عورتوں کے بارے میں اپنا مشہور فیصلہ یوں سنایا ہے: جسمانی ساخت ہی مقدر ہے(Anatomy is destiny)، لیکن یہی وہ الفاظ ہیں جو تانیثی سوال کے مرکز میں ہیں۔

۲۔ ''دیباچہ''، ''تبصرہ'' اور بالزاک کے متن سے جو اقتباسات نقل کیے گئے ہیں ان کا انگریزی ترجمہ مصنفہ نے خود کیا ہے۔ صفحات کے نمبر Gallimard/ Folio ایڈیشن کے مطابق دیے گیے ہیں۔ سبھی محولہ اقتباسات میں الفاظ کو خط کشیدہ مصنفہ نے کیا ہے، جہاں اس نے نہیں کیا ہے وہاں نشان دہی کر دی گئی ہے۔

۳۔ یہ خود مہلکانہ قتل، دراصل نہ صرف فلپ کی فوجی منطق اور جنگ کے تمام منظر میں موجود اس کے رویے کا اعادہ ہے بلکہ اسٹیفینی کے ساتھ اس کے رشتے میں آنے والے ایک مخصوص گذشتہ لمحے کا بھی اعادہ ہے۔ کہانی ختم ہونے سے کافی پہلے فلپ اسٹیفینی کو، اور اس کے ساتھ خود کو بھی قتل کرنے کے نقطے پر اس وقت پہنچ چکا تھا جب مایوسی کے ایک لمحے میں اسے یہ امید باقی نہ رہی کہ وہ کبھی اس کو پہچان بھی سکے گی۔ فلپ کے ارادے کو بھانپ کر ڈاکٹر نے اپنی بھتیجی کی زندگی بچانے کے لیے ایک زیرک قسم کا جھوٹ بولا، جس میں اس نے اسم خاص کے عکس انداز فریبِ نظر کا سہارا لیا: ''تب تم نہیں جانتے ہو''، ڈاکٹر اپنے خوف کو چھپاتے ہوئے سرد لہجے میں بولا، ''کہ کل رات نیند میں اس نے ''فلپ'' کہا تھا۔'' ''اس نے میرا نام لیا،'' بیرن نے اپنے ہاتھ سے پستول کو گر جانے دیا اور وہ چیخا'' (ص206)۔

۴۔ یہاں بھی ایک بار پھر 'محافظ' کی غیر واضح منطق، اپنی المناک اور بہادرانہ نارسیسیت میں، جنگ کے منظر سے پہلے پیش کی گئی ہے۔ اپنی منطق کی درستگی پر اعتماد کرتے ہوئے فلپ بزورِ قوت اس کو دوسروں پر تھوپتا ہے تاکہ ان کو 'بچا' سکے۔ لیکن کیسی ستم ظریفی ہے کہ وہ ہمیشہ انھیں ان کی مرضی کے بغیر بچاتا ہے: ''اس کے نہ چاہتے ہوئے بھی آؤ ہم اسے بچالیں۔'' فلپ نے کاؤنٹس کو دھکیلتے ہوئے زور سے کہا'' (ص182)۔

محولہ تحریریں:

1. Balzac, Honore de. *Adieu (Cholonel Chabert, El Verdugo, Adieu, Requisitionnaire)*. Ed. Patrick Berthier. Paris: Gillmard/Folio, 1974.

2. Chesler, Phyllis. *Women and Madness*. New York: Avon Books, 1973.

3. Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Minuit, 1974.

❋

source article:

Warhol, Robyn R. and Diane Price Herndl, eds. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism.* (old and revised Feminisms) New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, 1991 & 1997.

لیلیٰ احمد

حجاب سے متعلق ایک ڈسکورس

(لیلیٰ احمد مصری نژاد امریکی ادیب اور ہارورڈ ڈِوینٹی اسکول میں ویمن اسٹڈیز کی پروفیسر ہیں۔ ان کی تحریروں کا مرکزی حوالہ اسلام اور اسلامی تانیثیت ہے۔ The Discourse of the Veil کے عنوان سے ان کا یہ مضمون *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate* (Yale University Press, 1992, pp 144-68) سے ماخوذ ہے۔)

❁

قاسم امین کی کتاب 'تحریر المرأۃ' (عورتوں کی آزادی) ایک واضح معاشرتی تبدیلی اور توانا دانشوری کے ابھار کے دور میں 1899 میں شائع ہوئی تو اس پر ایک شدید اور خشم ناک بحث کا آغاز ہوگیا۔ تجزیوں اور مخالفت کی جو باڑھ آئی تھی تو اس سے عموماً یہ سمجھا جاتا ہے کہ عورتوں کے تعلق سے امین کی انقلابی تجاویز کے سبب یہ ساری بحث اور ہنگامہ کھڑا ہوا۔ اس کے برخلاف عورتوں کے حق میں پیش کردہ امین کی اِن اہم اور مستقل سفارشات کو بمشکل ہی طبع ایجاد کہا جاسکتا ہے— مثلاً عورتوں کو بنیادی تعلیم کی فراہمی اور کثیر ذوجیت وطلاق کے قوانین میں اصلاح کی سفارشات۔ جیسا کہ کتاب کے آخری باب سے ہمیں علم ہوتا ہے، الطہطاوی (رفاعۃ رافع الطہطاوی) اور عبدہ جیسے مسلم دانش وروں نے 1870 اور 1880 کے دور میں یا اس سے بھی قبل عورتوں کی تعلیم اور کثیر

زوجیت وطلاق کے معاملات میں اصلاح کا سوال اٹھایا تھا اور ان کی بات پر کوئی فتنہ کھڑا نہیں ہوا تھا۔ درحقیقت 1890 کی دہائی تک عورتوں کی پرائمری تعلیم بلکہ اس سے بھی آگے کی تعلیم کا معاملہ اس قدر غیر متنازعہ فیہ بن چکا تھا کہ بعض کشادہ ذہن مسلم معاشروں میں لڑکیوں کے اسکول تک کھولے جا چکے تھے۔

امین کی کتاب کی اشاعت کے بعد غیض وغضب کا جو طوفان اٹھا اس کی وجوہ صرف اسی صورت میں سمجھ میں آسکتی ہیں جب ہم عورتوں کے لیے ان مستقل اصلاحات پر نہیں جن کی انھوں نے حمایت کی، بلکہ پہلے ان کی سفارش کردہ ایک اور بنیادی لیکن علامتی نوعیت کی اصلاح پر توجہ دیں۔۔۔ یعنی 'ترکِ حجاب' جس کی وکالت وہ نہایت جوش وخروش سے کرتے ہیں، اور پھر وہ اصلاحات دیکھیں جو درحقیقت تہذیب اور سماج میں بنیادی نوعیت کی ایسی تبدیلیاں ہیں جن کو وہ ہر معاشرے کے لیے عموماً، اور مصری قوم اور تمام مسلم ممالک کے لیے خصوصاً لازمی سمجھتے ہیں۔ تہذیب اور سماج کی سطح پر عمومی تبدیلی کی ضرورت اس کتاب کا مرکزی خیال ہے، نیز عورتوں سے متعلق سارے دلائل اسی مرکزی تھیسس میں پیوست ہیں۔ یہ دلائل ہیں: عورتوں سے متعلق رسم ورواج نیز ان کے پہناوے میں تبدیلی، خصوصاً پردہ ترک کرنے کی ضرورت جو مصنف کی فکر کا کلیدی حصہ ہے اور جس سے سماج میں مطلوبہ تبدیلی لائی جاسکتی ہے۔ عورتوں سے متعلق سفارشات کس طرح سے امین کی عمومی تھیسس کا حصہ ہیں اور وہ کیوں کہ مانتے ہیں کہ حجاب ترک کرنا سماجی تبدیلی کی کلید ہے، اس کا جائزہ لینا اُس بحث کو سمجھنے اور اس کی اہمیت کا اندازہ لگانے کے لیے ضروری ہے جس کا آغاز اِس کتاب کی اشاعت کے بعد ہوا۔

روایتی طور پر عرب تہذیب میں تانیثیت کی ابتدا امین کی کتاب سے ہی تسلیم کی جاتی ہے۔ اس کی اشاعت اور نتیجے میں شروع ہونے والی بحث یقیناً عرب عورتوں کی تاریخ کا ایک اہم ثانیہ ہے: یعنی حجاب کی پہلی جنگ جس نے عرب پریس میں ہیجان برپا کردیا۔ اس جنگ نے ایک نئے ڈسکورس کی ابتدا کی جس میں حجاب، جو محض عورتوں کی حیثیت واضح کرتا ہے، کہیں زیادہ وسعت معنی کا حامل ہوگیا۔ اس کی تعبیرات میں اب طبقاتی اور تہذیبی معاملات بھی شامل ہوگئے ۔۔۔ یعنی معاشرے کے مختلف طبقوں کے درمیان روز بروز چوڑی ہوتی ہوئی خلیج اور نوآبادکاروں اور محکوم

نوآبادیاتی قوموں کی تہذیبوں کی باہم کشمکش کے مسائل بھی اس کا جز بن گئے۔ یہ بات بھی اسی ڈسکورس کا حصہ تھی کہ عورتوں اور تہذیب کے مسائل عربی ڈسکورس کے ساتھ اس طرح مخلوط ہو کر پہلی بار سامنے آئے کہ انھیں کسی طرح الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس نئے ڈسکورس کے دونوں کلیدی نکتے — یعنی حجاب کی از حد بڑھی ہوئی معنویت اور عورتوں اور تہذیب کے مسائل کا باہم آمیز ہو جانا — جو امین کی کتاب کی اشاعت کے بعد عرب ڈسکورس کا باقاعدہ حصہ بنے، ان کا ماخذ دراصل یوروپی معاشروں کا ڈسکورس ہی تھا۔ مصر میں برطانوی کالونی کا ہونا اور طولانی دلائل اس صورتِ حال کے اہم اجزا تھے جس میں حجاب کے حوالے سے ایک نئے ڈسکورس نے جنم لیا۔

❁

مصر پر انگریزوں کے قبضے کی شروعات 1882 میں ہوئی جس سے مصر کی اُس اقتصادی جہت پر کوئی بنیادی فرق نہیں پڑا جس پر وہ پہلے ہی چل پڑا تھا۔ یعنی خام مال، خصوصاً کپاس کی پیداوار جو یوروپ اور برائے خاص انگلینڈ کی فیکٹریوں میں کام آتی تھی۔ انگریزوں کا مفاد اسی میں تھا کہ مصر ان کی فیکٹریوں میں خام مال کی سپلائی کرتا رہے۔ نیز برطانوی حاکموں نے جو زرعی اور انتظامی اصلاحات کیں وہ بھی ملک کو خام مال پیدا کرنے والا زیادہ اہم ملک بنانے کی غرض سے ہی کیں۔ ایسی اصلاحات اور یوروپی سرمایہ داری میں مصر کی بتدریج بڑھتی ہوئی شرکت کے سبب بعض طبقوں کی مالی منفعت اور خوش حالی میں اضافہ ہوا لیکن بقیہ لوگوں کی حالت بے حد خستہ ہوتی گئی۔ انگریزوں کی اصلاحات اور یوروپی سرمایہ داری میں بڑھی ہوئی شمولیت سے بنیادی طور پر فیض یاب ہونے والوں میں مصر میں آباد یوروپی لوگ، مصر کے اعلیٰ طبقات، اور مغربی طرز پر قائم سیکولر اسکولوں کے تعلیم یافتہ سول سرونٹ، نیز دانشوروں کے نئے اعلیٰ طبقے شامل تھے۔ یہ 'جدید' آدمی جو خواہ مغرب کے تربیت یافتہ ہوں، خواہ مصر میں قائم مغربی طرز کے اداروں کے فارغین — جب نئے علوم سے آراستہ ہو کر آئے تو انھوں نے روایتی اور مذہبی علوم میں تربیت رکھنے والے علماء کی جگہ لے لی، اور اِن کے بجائے اب یہ لوگ سرکار کے منتظمین، ملازمین، معلمین اور اہم سماجی علوم کے محافظین کے طور پر مقرر ہوئے۔ روایتی علوم بجائے خود غیر اہم اور فرسودہ ہو گئے اور 'پس ماندہ' قرار پائے۔ بعض دوسری تبدیلیوں سے بھی علماء کا طبقہ متاثر ہوا۔ انیسویں صدی میں کی گئیں

اصلاحاتِ اراضی علماء کی آمدنی میں خسارے کا باعث بنیں، اور انیسویں صدی کے اواخر میں متعارف کرائے گئے قانون اور اصلاحاتِ عدلیہ نے بہت سے معاملات ان شرعی عدالتوں کے دائرۂ اختیار سے چھین لیے جن میں علماء ہی بطور قانون ساز اور قاضی معین ومقرر ہوتے تھے، اور ان معاملات کو سول عدالتوں کے حوالے کر دیا جن کا نظام یہ 'نئے لوگ' چلاتے تھے۔

یہ قانونی اصلاحات جو برطانوی تسلط کے دوران شروع ہوئیں، عورتوں کی حیثیت پر کسی طرح اثر انداز نہیں ہوئیں۔ اصلاحات کا بنیادی مقصد انگریزوں کے نظامِ امتیازی قوانین (Capitulary system) کی محسوس ناانصافیوں کو ختم کرنا تھا جبکہ یوروپی لوگ اپنے اپنے ملکوں کے سفارتی دائرۂ اختیار کے تحت آتے تھے اور مصر کی عدالتوں میں ان پر مقدمے نہیں چلائے جاسکتے تھے۔ (امتیازاتِ خصوصی یاcapitulations نوآبادیات سے قبل یوروپی قوتوں کو حاصل وہ مراعات تھیں جو بیوپاریوں کی سرگرمیوں کو منضبط کرنے کے لیے انھیں دی گئی تھیں لیکن جو انیسویں صدی میں ان کے سفیروں اور مشیروں کے بڑھتے ہوئے اثر کے سبب ایک ایسے نظام میں تبدیل ہوگئی تھیں جس کے تحت یوروپی باشندے درحقیقت ہر ضابطے اور قانون سے مبرا ہوگئے)۔ اصلاحات کے تحت مشترکہ عدالتیں قائم کی گئیں اور دیوانی اور فوجداری کے ایسے قانون وضع کیے گئے جن کا اطلاق ہر فرقے کے لوگوں پر ہوتا تھا۔ ان نئے ضابطوں میں، جو بیشتر فرانسیسی قوانین پر مبنی تھے، اصلاح شدہ شرعی قوانین کو نظرانداز کیا گیا تھا۔ حالانکہ شرعی قوانین میں بھی، کبھی کبھار ہی سہی لیکن غالب حنفی مسلک کی رائے کے برعکس (جس کی مصر میں پیروی کی جاتی ہے)، دوسرے مسالک کے قوانین کو بھی مدِنظر رکھ کر اصلاحیں کی گئی تھیں، مثلاً قتل سے متعلق شرعی قانون کا معاملہ اسی ذیل میں آتا ہے۔ دیگر اسلامی قانونی آراء کے حوالے سے ترمیم کر کے شریعت میں اصلاح کا یہ طریقہ ترکی میں پہلے ہی سے مستعمل تھا اور بعد میں بیسویں صدی میں عراق، شام اور تیونس میں بھی اختیار کیا گیا۔ لیکن مصر میں ایسا نہیں کیا گیا تاکہ کثیر زوجیت اور طلاق کے قوانین کی ازسرِنو تعیین وترمیم اس طرح کی جاسکے کہ مردوں کی آزادی میں بنیادی طور پر تخفیف ہوجائے۔[1]

علماء کے علاوہ بعض دوسرے گروہ بھی مغربی دراندازی اور مقامی حالات میں اِن قوتوں کے دخل کے سبب بڑے نقصان کا شکار ہوئے۔ کاریگر اور چھوٹے بیوپاری مغربی مصنوعات سے

مسابقت میں ناکام ہو گئے، یا پھر مغربی مفادات کے لیے کام کرنے والوں نے ان کو اکھاڑ پھینکا۔ ایسے مزید لوگوں میں جن کے حالات بد سے بدتر ہوتے گئے یا پھر جن کی اقتصادی ترقی کو برطانوی اقتصادی پالیسیوں نے مسدود کر دیا، وہ دیہی محنت کش بھی تھے جو کسانوں کی بے دخلی کے بعد شہروں کی جانب جوق در جوق آئے اور وہاں پہنچنے کے بعد شہر کے عارضی مزدوروں کی صفوں میں شامل ہو گئے۔ نچلا متوسط طبقہ جو ایسے ہی لوگوں پر مشتمل تھا مسلسل بڑھ رہا تھا، اس کے وہ افراد جنھوں نے پرائمری سطح تک مغربی طرز کی تعلیم پائی تھی اور وہ انتظامیہ کے نچلے درجے کے عہدوں پر ملازم رکھ لیے گئے تھے، اپنے مخصوص عہدوں سے آگے ترقی نہ کر سکے کیونکہ اپنے اپنے شعبوں میں مزید تربیت کے لیے انھیں تعلیمی سہولتیں فراہم ہی نہیں تھیں۔ برطانوی حکومت نہ صرف یہ کہ اعلیٰ تر سہولتیں مہیا کرنے میں ناکام رہی بلکہ داخلہ لینے والوں کی تعداد کو کم رکھنے کے لیے اس نے پرائمری سطح پر تعلیم کی فیس بھی بڑھا دی۔ اس قسم کے اقدامات سے، جو واضح طور پر صاحب حیثیت لوگوں کے حق میں تھے اور جنھوں نے دوسرے لوگوں کی امیدوں اور آرزوؤں پر پانی پھیر دیا، طبقاتی فرق مزید نمایاں ہوا۔[۲]

برطانوی انتظامیہ اپنی اس تعلیمی پالیسی پر اس کے باوجود عمل پیرا رہی کہ لڑکے اور لڑکیوں کی تعلیم کا عوامی مطالبہ زور پکڑ رہا تھا اور ہر رنگ کے سیاسی اور نظریاتی دانشور اس بات پر زور ڈال رہے تھے کہ حکومت مزید تعلیمی سہولتیں فراہم کرنے کی جانب توجہ دے کیونکہ ملک کی ترقی میں تعلیم ہی زیادہ اہم ہے۔ برطانوی انتظامیہ کے پاس محدود آبادی کو تعلیم فراہم کرنے کی پالیسی پر عمل پیرا ہونے کے بعض سیاسی اسباب تھے۔ برطانوی سفیر (کونسل جنرل) کرومر کا ماننا تھا کہ رعایا کو تعلیم فراہم کرنا حکومت کا کام نہیں ہے۔ اس کا یہ بھی کہنا تھا کہ تعلیم عام کرنے سے وطن پرستی کے خطرناک جذبے کو ہوا ملے گی۔[۳]

مغرب اور برطانوی نو آبادیاتی حکومت کی روز افزوں اقتصادی اہمیت کے نتائج کا یہ مختصر سا خاکہ یہ اندازہ لگانے کے لیے کافی ہے کہ مغربی اطوار کے تئیں تہذیب اور رویوں کے معاملات کس طرح سے طبقات، مالی وسائل تک رسائی، سماجی عہدوں اور حیثیت کے معاملات کے ساتھ گتھے ہوئے تھے۔ نچلے اور نچلے متوسط طبقوں کے لوگ، جن پر مغرب کے اس اقتصادی اور سیاسی

تسلط کا یا تو منفی اثر پڑا تھا یا پھر ان کو کسی قسم کا کوئی فائدہ نہیں پہنچا تھا، حکمرانوں کی تہذیب اور طرز زندگی کے تعلق سے ان لوگوں کے مقابلے میں الگ طرح کا نظریہ رکھتے تھے جن کا تعلق اعلیٰ طبقوں اور مغربی طرز پر تربیت یافتہ نئے متوسط اور ذہین طبقے سے تھا۔ مغربی تہذیب کے ساتھ وابستگی سے ہی اس طبقے کے مفادات تکمیل کو پہنچ سکتے تھے، اور انگریزوں کی وجہ سے اس کو معاشی فائدے بھی حاصل تھے۔ جس طرح سے یہ طبقہ مالی فائدے اٹھانے اور مغربی تہذیب کو ذہنی طور پر قبول کرنے کو تیار تھا اسی طرح کم خوش حال طبقات بھی معاشی بنیادوں پر اس کو رد کرنے اور اس سے عناد رکھنے کی جانب مائل تھے۔ یہ رویہ اس وجہ سے مزید شدت اختیار کر گیا کہ مصر میں یورپ والوں کو نامناسب طور پر اقتصادی اور قانونی مراعات ملی ہوئی تھیں۔ گزشتہ صفحات میں امتیازاتِ خصوصی (capitulaions) کا ذکر ہوا ہے؛ ان کی رو سے وہ نہ صرف مصری نظامِ قانون کے دائرے سے باہر تھے بلکہ سارے ٹیکسوں سے بھی ان کو معرّیٰ رکھا گیا تھا۔ نتیجے میں یوروپی لوگوں کو کاروبار اور تجارت میں مقامی ہم پلہ لوگوں کے مقابلے میں زیادہ سازگار حالات مہیا تھے جس کے سبب وہ بے حد امیر ہو گئے تھے۔

اس طرح متصادم طبقاتی اور معاشی مفادات میں ہی وہ سیاسی اور نظریاتی تفریق مضمر تھی جو ذہنی اور سیاسی منظرنامے پر واضح ہو رہی تھی — یعنی ان لوگوں کے درمیان تفریق جن میں سے ایک فریق یوروپی طرزِ زندگی اور اداروں کو نجی اور قومی ترقی کا ذریعہ مان کر اختیار کرنے کا خواہاں تھا تو دوسرا فریق اسلامی اور قومی ورثے کو کافر مغرب کی یلغار سے بچانے کو بے چین تھا۔ اُس دور کے مصر کے سیاسی تصور میں دو انتہائی متخالف رجحانوں کا پتا اسی صورتِ حال سے ملتا ہے۔ نوآبادیات، مغربیت، برطانوی پالیسیوں اور ملک میں ان کے سیاسی مستقبل وغیرہ پر سیاسی نظریات میں جو تنوع یہاں کے پرجوش اور زندہ پریس میں نظر آتا ہے وہ دراصل تجزیوں اور نظریات کے ایک وسیع افق پر مشتمل ہے۔

جب امین کی کتاب منظرِ عام پر آئی تو اُس وقت ایک ایسے گروہ کو پریس میں بڑی جگہ ملی جو برطانوی انتظامیہ کا حامی تھا اور 'یوروپی نقطۂ نظر' کو قبول کرنے کی وکالت کرتا تھا۔ اس کے اہم اراکین میں بہت سے شامی عیسائی شامل تھے جنھوں نے انگریزوں کی حمایت میں ایک روزنامہ

'المقتم' جاری کیا تھا۔ دوسری انتہا پر جو گروہ تھا اس کے نظریات 'المونید' نام کے اخبار کے ذریعے سامنے آئے جس کا شائع کنندہ شیخ علی یوسف تھا۔ وہ مغرب کے ذریعے کسی بھی طرح کی مداخلت کا سخت مخالف تھا۔ یہ گروہ تمام شعبہ ہائے حیات میں اسلامی روایات کے تحفظ کی اہمیت پر زور دیتا تھا۔ ایک قومی جماعت 'الحزب الوطنی' مصطفیٰ کامل کی قیادت میں انگریزوں اور مغربیت کی اتنی ہی شدید مخالفت کر رہی تھی لیکن اس کا نظریہ اسلامی قوم پرستی کا نہیں بلکہ سیکولر تھا۔ اس کے ترجمان 'اللوا' (Al- Liwa) کا یہ موقف تھا کہ مصر کی ترقی انگریزوں کو ملک بدر کرنے کے بعد ہی شروع ہوگی۔ دیگر جماعتوں میں ایک اُمّہ پارٹی بھی تھی جو بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں سب سے بڑے سیاسی گروہ کی صورت میں سامنے آئی۔ یہ پارٹی میانہ روی کی حامی تھی، نیز سیاسی اور ثقافتی مقاصد کی نشان دہی کے لیے منصفانہ امتیازی رویے (judicious discrimination) کو اہم جانتی تھی۔ محمد عبدو، جن کا ذکر کتاب کے ساتویں باب میں ہوا ہے، اُمّہ پارٹی پر اثر انداز ہونے والے اہم دانشوروں میں سے ہیں۔ اس پارٹی کے اراکین نسبتاً سیکولر ذہن رکھتے تھے۔ عبدو نے مغربی ٹیکنالوجی اور علوم کو اختیار کرنے کی حمایت کی اور ساتھ ہی اسلامی میراث کی اصلاح (بشمول عورتوں سے متعلق اصلاحات) اور احیا کی بھی وکالت کی۔ اُمّہ پارٹی نے مذہب پر مبنی فرقے کے بجائے یورپ کے قومی ریاست کے تصور کو اپنایا۔ اس کا مقصد مغربی سیاسی اداروں کو اختیار کرنا اور ساتھ ہی مصر کو انگریزوں کی حکمرانی سے بتدریج نجات دلانا تھا۔ مصطفیٰ کامل کی شدید قوم پرستی، نیز اسلامی قوم پسندی کے برعکس انگریزوں کے ساتھ اُمّہ پارٹی کے اراکین کا رویہ معاندانہ نہیں بلکہ کھلے تعاون کا تھا۔ اس کے اہم اراکین احمد لطفی السید اور سعد زغلول تھے۔

نوآبادیات کی موجودگی، نوآبادیاتی حکمرانوں کی کا اقتصادی اور سیاسی ایجنڈا، نیز ثقافتی زبیت اور وابستگی کا رول جس سے مختلف طبقوں کے درمیان خلیج وسیع ہوئی، ان سب نے مل کر کلچر کے سوال کو تشویش کن اور متنازعہ فیہ بنانے کے لیے زمین خاصی ہموار کر دی۔ کلچر کا سارا جھگڑا عورت اور حجاب پر ہی کیوں مرتکز ہوا، اور امین نے ان مسائل کو آخر تہذیبی اور سماجی تبدیلی کی کلید کیوں سمجھا، یہ بات صرف اسی وقت سمجھ میں آتی ہے جب ہم نوآبادکاروں کے معاشرے سے ملکی

تصورات کو نقطہ حوالہ بناتے ہیں۔ جب یوروپی خیالات کا ماحول میں درآمد کیے ہوئے خیالات و اثر قبول کرنے والے مسلمان مردان کی تبلیغ کرنے لگے یا پھر اپنا ردعمل ظاہر کرنے لگے تو یہ خیالات مقامی ڈسکورس کا حصہ بننے لگے اور نتیجتاً یوروپی لوگوں نے، جو سامراج کے ملازم یا اپنے طور پر مصر میں بسے ہوئے تھے، ان خیالات کو گرم جوشی کے ساتھ اپنایا اور پھیلایا۔

اسلام میں عورتوں کے تعلق سے عجیب و غریب رسم و رواج پر گفتگو اسلام کی مثالی غیریت اور کمتری پر مغربی بیانیے کا حصہ رہی ہے۔[۴۲] اسلام میں عورت کی ترجمانی کے حوالے سے مغربی تصورات اور ان کے مآخذ پر ابھی تک کوئی مبسوط کام نہیں ہوا ہے لیکن موٹے طور پر اتنا کہا جا سکتا ہے کہ سترہویں صدی سے قبل اسلام کے بارے میں مغربی تصورات کا ماخذ سیاحوں اور صلیبی جنگجوؤں کی کہانیاں تھیں، جن کو مزید تقویت دینے کا کام ان مذہبی مبلغین نے کیا جو عربی متون کی معمولی فہم رکھتے اور حسبِ ضرورت انھیں کمتر و خفیف دکھاتے تھے۔ اس کے بعد آہستہ آہستہ سترھویں اور اٹھارویں صدی کے دوران عربی متون کی تفہیم قدرے واضح ہوتی گئی اور سیاحوں کے مشاہدات کی تشریح و تعبیر، اُن تعبیرات کے زیادہ قریب آتی گئی جو متعلقہ سماج کے مردوں نے اپنے یہاں کے رسم و رواج اور ظواہر کے بارے میں کی تھیں۔ (مسلم معاشروں کی سیاحت کرنے والے مرد سیاحوں کی وہاں کی عورتوں تک رسائی انتہائی محدود ہوتی تھی، اور جو کچھ تشریحات و تعبیرات وہ اپنے اپنے دیس کو لے کر لوٹتے وہ مقامی تصورات کی اگر کوئی ترجمانی کرتی بھی تھیں تو وہ خالصتاً اس سماج کا مردانہ نقطۂ نظر ہوتا تھا۔)

اٹھارویں صدی تک اسلام میں عورت کے تعلق سے مغربی بیانیے میں، جو اسی قسم کے سرچشموں سے ماخوذ تھا، وہ عناصر بھی شامل ہو گئے جو مردوں کی بالادستی کے اسلامی طرز کی ظاہری اہم خصوصیات سے یقیناً مشابہت رکھتے تھے لیکن ساتھ ہی (1) ان میں مذکور رسم و رواج کی ہیئت اور معنی اکثر غلط اور مسخ ہوتے تھے، اور (2) اس سے وہ اسلام مراد لی جاتی تھی یا اُس اسلام کی ترجمانی ہوتی تھی جس پر اُس دور کے مسلم معاشرے عمل پیرا تھے جس میں یوروپ والوں کا ان سے سابقہ پڑا تھا، اور ان کے معاشروں میں اس مذہب کی توضیح کم و بیش اسی سابقے پر مبنی تھی۔ مغرب والوں کی اسی سوءِ فہم کے سبب مسلم اعتقادات جس قسم کی تحریفات و تبدل کا نشانہ بنے اس

کا تھوڑا بہت اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ بعض صاحب نظر مغربی سیاحوں نے بعد میں مسلمانوں کے بارے میں اپنے ہی تحریر کردہ وقائع کو درست کرنے کی ذمہ داری سنبھالی۔ مثلاً اٹھارویں صدی کی ایک ادیب اور سیاح لیڈی ورٹلی مونٹا گو نے اپنے ہم عصر انگریزوں میں وسیع پیانے پھیلے اس یقین پر چوٹ کی کہ مسلمان یہ مانتے ہیں کہ عورتوں میں روح نہیں ہوتی۔ اس نے وضاحت کی کہ یہ تصور جھوٹا ہے (مونٹا گو کو یقین تھا کہ اسلام کے بارے میں اس کے معاصرین کے اس طرح کے بیشتر غلط تصورات یونانی پادریوں کے ذریعے مترجمہ قرآن کے غلط تراجم پر مبنی ہیں جو اپنے شدید بغض کے سبب اس کو غلط ثابت کرنے میں کوئی کسر نہ اٹھا رکھتے تھے)۔ مونٹا گو نے یہ بھی بتا کر کہ اس نے نہ صرف پردہ دار عورتوں کو دیکھا ہے بلکہ خود بھی حجاب پہنا ہے، اس نکتے کی طرف توجہ دلائی کہ اس کے ہم وطن جس رواج کو ظلم اور جبر سمجھتے ہیں وہ دراصل عورتوں کو ایک قسم کی آزادی دیتا ہے کیونکہ اس کے سبب وہ اپنے شناخت کیے جانے سے بچ جاتی ہیں۔[5]

لیکن اس قسم کے جوابات سے مغرب میں پھیلی اسلام کی شبیہہ پر کوئی اثر نہیں پڑا۔ پھر بھی اس کے باوجود کہ عورت سے متعلق اسلام کے عجیب رسم و رواج اور 'جبر' یوروپ میں اسلام کے تعلق سے گفتگو کا کسی حد تک حصہ بنا رہا لیکن اسلام سے متعلق مغربی افکار میں عورت کے مسئلے کو مرکزی حیثیت انیسویں صدی میں حاصل ہوئی، خصوصاً صدی کے نصفِ آخر میں جب یوروپ والوں نے نوآبادیاتی حکمرانوں کے طور پر مسلم ممالک پر اپنا تسلط قائم کرنا شروع کیا۔[6]

انیسویں صدی کے اواخر میں مغربی نوآبادیاتی بیانیے میں عورت کے مسئلے کو ملنے والی نئی اہمیت، بلکہ مرکزیت، اس دور میں مغربی دنیا میں فروغ پا رہے متعدد نظام ہائے افکار کے باہمی امتزاج و اتصال کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ اس طرح عورت پر نئی توجہ کے ساتھ بازتشکیل شدہ یہ بیانیہ ایک ایسا مرکب معلوم دیتا ہے جس کی تشکیل اوپر مذکور اسلام کے پرانے بیانیے (جس کی تشریح و توضیح ایڈورڈ سعید نے Orientalism میں کی ہے) کے ساتھ نوآبادیاتی تسلط کے وسیع تر اور ہر موقع کے لیے موزوں اُس بیانیے کے اشتراک سے ہوئی جو یوروپی تہذیب کے مقابلے میں دوسری تہذیبوں اور معاشروں کو کم تر گردانے سے متعلق تھا۔ یہ ایسا بیانیہ تھا جسے انیسویں صدی میں زبردست فروغ حاصل ہوا۔ اور آخری، بلکہ کسی حد تک ستم ظریفی کی بھی، بات یہ ہے کہ اسلام

کے تعلق سے نو آبادیاتی ڈسکورس میں عورتوں کی حیثیت کو نئی مرکزیت دینے کے لیے ان سب کو ایک لڑی میں پرونے والا دھاگا تانیثیت کی وہ زبان تھی جو اسی دور میں ایک مخصوص قوت کے ساتھ وجود میں آئی۔ [۷]

نو آبادیاتی دور میں، نو آبادیاتی قوتوں خصوصاً برطانیہ نے (جس پر میں اپنی بحث کو مرکوز رکھوں گی) نسلوں، تہذیبوں اور سماجی ارتقاء کی کڑیوں کے نظریات وضع کیے جن کے مطابق عہد وسطیٰ کا وکٹوریائی انگلینڈ اور اس میں مروج اعتقادات اور رسم و رواج عملِ ارتقاء کے نقطۂ عروج تھے اور مثالی تہذیب و تمدن کے عین ترجمان۔ اس منصوبے میں وکٹوریائی عورتیں اور ان کے تعلق سے سماجی طور طریقے، نیز نو آبادیاتی مرکز کے دیگر پہلو تمدن کا آئیڈیل اور پیمانہ سمجھے گئے۔ یوروپ کی فوقیت کے اس قسم کے نظریات جو دوسرے معاشروں پر اس کی بالادستی کا جواز فراہم کریں، کی توثیق کے لیے متعلقہ معاشروں میں کام کرنے والے مشنری اور دوسرے وہ لوگ ''ثبوت'' فراہم کرتے تھے جن کے مشاہدات نے ایک نئے مضمون ''علمِ بشریات'' کے مطالعات کی بنیاد ڈالی۔ اسی نو تشکیل شدہ مضمون انتھروپولوجی — اور آدمی کی دیگر سائنسوں نے — تسلط کے ایک خفیہ پروجیکٹ کے تحت بالادست برطانوی نو آبادیات اور نر مرکوز نظام (androcentric order)، دونوں کو بیک وقت فیض یاب کیا۔ حیاتیاتی طور پر عورتوں کی کمتر حیثیت کے وکٹوریائی نظریے اور گھریلو پن میں عورت کے رول کو فطری بتانے والے وکٹوریائی آئیڈیل کی تائید میں انھوں نے شواہد فراہم کیے۔ اس قسم کے نظریات سیاسی اعتبار سے وکٹوریائی حکمرانوں کے لیے بڑے مفید تھے کیونکہ اس کو تانیثیت کی بلند تر ہوتی ہوئی آواز کا، داخلی طور پر، سامنا کرنا پڑ رہا تھا۔ [۸]

جب وکٹوریائی مردانہ نظام تانیثیت کے دعووں کا مقابلہ کرنے کے لیے نظریوں کی ایجاد کر رہا تھا، تانیثیت کے تصور اور اپنے یہاں عورتوں پر جبر کی بات کو مضحکہ خیز کہہ کر مسترد کر رہا تھا ،تو ایسے وقت میں اس نے تانیثیت کی زبان کو اپنی گرفت میں لیا اور نو آبادیات کے مفاد میں اس کا رخ غیر مردوں اور غیر مردوں کی تہذیب کی طرف موڑ دیا۔ اس طرح نو آبادیات اور تانیثیت کی زبانیں ایک کر کے دراصل عورتوں اور تہذیب کے مسائل کو باہم آمیز کر دیا گیا۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ درست ہوگا کہ یہ اتصال دراصل عورتوں کے مسائل اور جبر کا غیر آدمیوں کی تہذیب کے ساتھ

اتصال تھا۔ نوآبادیاتی پیرایۂ بیان میں اس تصور کا استعمال کہ ''غیر مرد''، یعنی محکوم معاشروں کے یا پھر تہذیب یافتہ مغرب کی سرحدوں سے دور واقع معاشروں کے مرد، عورتوں پر ظلم وستم کرتے ہیں، ان محکوموں کی تہذیب وثقافت کی تذلیل اور بیخ کنی کے پروجیکٹ کو اخلاقاً جائز ٹھہرانے کے لیے کیا گیا۔

نوآبادی نظریے کے مطابق تمام محکوم معاشرے ان معنوں میں یکساں ہیں کہ وہ کمتر ہیں، لیکن اپنی اپنی کمتری میں یہ ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں۔ نوآبادیاتی تانیثیت کو، یعنی اس تانیثیت کو جو نوآبادیات کے حق میں دوسری تہذیبوں کے خلاف استعمال کی گئی، اسی قسم کے مختلف سانچوں میں ڈھالا گیا، پھر ہر سانچے کی اُس مخصوص تہذیب کے مطابق کتر بیونت کی گئی جس کو فوری طور پر اپنے تسلط کا نشانہ بنانا تھا — یعنی ہندوستان، اسلامی دنیا اور صحرائے اعظم سے متصل افریقی علاقہ۔ جہاں تک اسلامی دنیا کا تعلق ہے، جس کو صلیبی جنگوں کے زمانے سے ہی ایک دشمن (بلکہ واحد دشمن) کی نظر سے دیکھا گیا، تو کہہ سکتے ہیں کہ نوآبادیات کو اپنی بالادستی اور تسلط کے لیے اس کے خلاف گمراہی پھیلانے میں گہری دل چسپی تھی۔

جزئیات سے قطع نظر، مردانہ بالادستی کے لیے وقف نوآبادیات کی تانیثیت کے ساتھ آمیزش کرکے اسلام سے متعلق جو نظامِ کلام (discourse) ترتیب دیا گیا (اسلام سے متعلق نئے نوآبادیاتی نظامِ کلام کا قضیہ عورتوں پر مرتکز تھا) اس کا قضیہ یہ تھا کہ اسلام خلقی اعتبار سے اور ناگزیر طور پر عورتوں پر ظلم و جبر کرتا ہے، حجاب اور جنس کی بنیاد پر عورت کا الگاؤ یا 'فصل' (segregation) اسی ظلم و جبر کا عین نمونہ ہیں، نیز یہ رسمیں ہی اسلامی معاشروں کی عمومی اور مستقل پس ماندگی کا سبب ہیں۔ یہ رسمیں جو خلقی طور پر اسلام میں موجود ہیں، چنانچہ یہی اسلام ہیں، اگر ختم کردی جائیں تو مسلم معاشرے تہذیب وتمدن کی راہ پر گامزن ہو سکتے ہیں۔ پردہ کرنا، جو مغرب کی نظر میں اسلامی معاشروں کے مختلف اور کمتر ہونے کا واضح ترین نشان ہے، اب عورتوں پر ظلم وستم (یا، آج کی زبان میں اسلام کے ذریعے عورت کی تذلیل) اور اسلام کی پس ماندگی، دونوں کی علامت بن گیا، اور اس طرح یہ نوآبادکاروں کے حملوں کا کھلا ہدف اور مسلم معاشروں پر حملے کا ہتھیار بن گیا۔

جس قضیے کا خاکہ مندرجہ بالا سطور میں پیش کیا گیا — کہ وکٹوریائی نوآبادکاروں کے

سر پرستانہ نظام نے تانیثیت کی زبان کو ہتھیا کر اُس کا استعمال غیر مردوں کی تہذیبوں اور مذہبوں، خصوصاً اسلام کو حملوں کا ہدف بنانے کے لیے کیا، جس کا مقصد ایک ایسے وقت میں خود اپنے اطراف میں اِن حملوں کے اخلاقی جواز کا نورانی ہالہ کھینچنا تھا جب یہ نظام اپنے ہی معاشرے میں خود تانیثیت سے نبرد آزما تھا — اس قضیے کی توثیق میں نو آبادکاروں کے رویوں اور لفاظی کے حوالے بہ آسانی دیے جاسکتے ہیں۔ لارڈ کرومر کی سرگرمیاں اس موضوع کو خصوصاً روشن کرتی ہیں اور اس بات کی بڑی درست مثال ہیں کہ جب غیر مردوں کی تہذیب کی بات آئے تو پھر کس طرح سفید فاموں کی بالادستی کے تصورات، نرمرکوز اور سر پرستانہ اعتقادات اور تانیثیت، یہ سب مل کر مکمل ہم آہنگی اور منطقی ارتباط کے ساتھ سامراج کے مفاد میں کام کرتے ہیں۔

اسلام، اسلام میں عورت اور حجاب کے تعلق سے کرومر کافی کٹر خیالات رکھتا تھا۔ وہ خاصے راست انداز میں یہ مانتا تھا کہ اسلام مذہب اور معاشرے یوروپ کے مذہب اور معاشروں سے کمتر ہیں اور کمتر مردوں کی پرورش کرتے ہیں۔ مردوں کی یہ کمتر حیثیت کئی طرح سے ظاہر ہوتی ہے جس کی فہرست سازی کرومر نے بالتفصیل کی ہے۔ مثلاً: ''یوروپی مرد تعقل پسند واقع ہوا ہے، حقائق بیان کرتے ہوئے اس کی بات میں کوئی ابہام نہیں ہوتا، اگر اس نے منطق نہیں پڑھی تو بھی وہ فطری طور پر منطقی ذہن رکھتا ہے، وہ تمام اشیاء میں ہم آہنگی پسند کرتا ہے...اس کی تربیت یافتہ فہم و فراست میکانزم کے جز کی طرح کام کرتی ہے۔ اس کے برخلاف مشرقی ذہن، اپنے یہاں کی قابلِ دید سڑکوں کی طرح، نمایاں طور پر اس ہم آہنگی سے دور ہوتا ہے۔ اس کا استدلال سب سے زیادہ بے قاعدگی اور بے اصولے پن کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے۔'' ۹

کرومر یہ وضاحت کرتا ہے کہ ''ایک سماجی نظام کے طور پر اسلام کی مکمل ناکامی'' کے اسباب متعدد ہیں پھر بھی ''ان میں پہلا اور اہم ترین سبب'' عورتوں کے ساتھ سلوک ہے۔ اپنے خیال کی توثیق میں وہ اپنے زمانے کے ایک ممتاز انگریز مستشرق اسٹینلے لین پول (Stanley Lane- Poole) کے یہ الفاظ نقل کرتا ہے: ''مشرق میں عورت کی تذلیل وہ گھن ہے جس نے تباہی کا کام ابتدائی دور میں ہی شروع کر دیا تھا اور جس نے اسلام کے سارے نظام کو نگل لیا ہے۔'' (2:134, 134n)

اس کے مقابلے میں عیسائیت عورتوں کی تکریم سکھاتی ہے اور یوروپ کے مردوں نے اپنی مذہبی تعلیمات کے سبب عورتوں کے ''رتبے کو بلند کیا'' جبکہ اسلام نے ان کی تذلیل کی۔ کرومر لکھتا ہے کہ اسی تذلیل کے باعث، جو پردے اور الگاؤ کی صورت میں سب سے زیادہ نمایاں ہوئی، مسلم مردوں کی پستی کا سراغ ملتا ہے۔ اس میں بھی کسی شک کی گنجائش نہیں کہ پردے اور الگاؤ کی اس رسم نے ''مشرقی سماج پر ایک منحوس اثر'' چھوڑا ہے۔ اس حوالے سے دی جانے والی دلیلیں دراصل اس قدر عمومی ہیں کہ ان کا تذکرہ تک غیر ضروری ہے'' (2:155)۔ کرومر کا ماننا ہے کہ یہ لازمی تھا کہ مصر کو ''ترغیب سے یا بزورِ قوت مغربی تمدن کی سچی روح کو جذب کرنے کو آمادہ کرنا چاہیے'' (2:538) اور اس مقصد کے حصول کے لیے ضروری ہے کہ اسلام میں عورت کی حیثیت کو بدلا جائے کیونکہ پردے اور الگاؤ کے رواج کی صورت میں ظاہر ہونے والی عورت کی یہ تذلیل ہی مصر کے طرزِ فکر اور کردار کے اُس ارتقاع میں 'مہلک رکاوٹ' ہے جو مغربی تمدن سے آشنا ہونے کے ساتھ ہی اسے حاصل ہو جانا چاہیے تھا۔'' (2:538:39)۔ ان رسوم و رواج کو چھوڑ کر ہی وہ ایسی ذہنی اور اخلاقی ترقی کر سکتے ہیں جس کی تمنا میں نے (کرومر نے) ان کے لیے کی ہے۔ [۱۰]

خود کو اس قسم کے خیالات سے لیس کرنے کے باوجود کرومر کی پالیسیاں مصری عورتوں کے لیے نقصان دہ تھیں۔ سرکاری اسکولوں پر اس نے جو پابندیاں عائد کیں اور اسکولوں کی فیس بڑھائی اس نے لڑکوں اور لڑکیوں دونوں کی راہیں مسدود کیں۔ اس نے خاتون ڈاکٹروں کو بھی تربیت دینے کی حوصلہ شکنی کی۔ انگریز حکمرانی کے دور سے پہلے اسکول آف حکیمۃ (عورتوں کا میڈیکل اسکول) میں اتنی ہی مدت کی تربیت دی جاتی تھی جتنی مردوں کے نظامِ تعلیم میں مردوں کو۔ انگریزوں کے دور میں یہ کورس محض دایہ گیری تک محدود کر دیا گیا۔ مقامی سطح پر عورتوں سے اپنا علاج کرانے کی عورتوں کی ترجیح کے حوالے سے کرومر کا کہنا ہے: ''میں اس بات کو جانتا ہوں کہ اپنے مخصوص معاملات میں عورتیں، خاتون ڈاکٹروں سے ہی علاج کرانا پسند کرتی ہیں، لیکن میں یہ سوچتا ہوں کہ ساری مہذب دنیا میں مرد معالج سے علاج کرانا اب بھی ایک اصول ہے۔'' [۱۱]

لیکن عورتوں کے تعلق سے اپنے ملک میں کرومر کی جو سرگرمیاں تھیں ان سے اس کے ... بیانہ رویوں اور عورتوں کی محکومی پر اعتقاد پوری طرح واضح ہو جاتا ہے۔ مصری عورتوں میں ترغیبِ

حجاب کی مہم کا یہ چیمپین انگلینڈ میں ''عورتوں کے حقِ رائے دہی کے خلاف مردوں کی لیگ'' کا بانی رکن تھا اور کئی مرتبہ اس کا صدر بھی رہا۔[21] اس کے نزدیک گھریلو محاذ پر، نیز سفید فام مردوں کے خلاف جاری تانیثی تحریک کو روکنا اور کچلنا ضروری تھا لیکن غیر ممالک میں، نیز نوآبادیات کے محکوم لوگوں کی ثقافتوں کی بات ہو تو وہاں بھی، اس انداز سے تانیثیت کی حمایت کی جائے کہ سفید فاموں کی بالادستی کے منصوبے کو استحکام ملے۔

سامراج کے ملازم افسروں کے علاوہ دوسرے لوگوں نے بھی ان خیالات کو فروغ دیا۔ مثلاً عیسائی مبلغوں نے۔ ان کے خیال میں بھی عورتوں کی تذلیل ایسا جواز تھا کہ اس کی وجہ سے مقامی ثقافت کو حملے کا نشانہ بنایا جا سکتا تھا۔ 1888 میں لندن میں منعقدہ مشنریوں کی ایک کانفرنس میں ایک مقرر نے یہ کہا کہ اپنی نوجوانی میں محمد ایک مثالی شخصیت تھے لیکن بعد میں انھوں نے بہت سی شادیاں کیں اور ایک ایسے مذہب کی تبلیغ کے لیے نکل کھڑے ہوئے جس کا مقصد ''عورتوں کو مکمل طور پر ختم کر دینا'' تھا، اور انھوں نے پردہ متعارف کرایا جس نے تمام مسلمانوں کی نسلوں کی ذہنی، اخلاقی اور روحانی تاریخ میں خطرناک ترین اور مضرت رساں اثرات چھوڑے ہیں۔'' مبلغ خواتین نے بھی اسی قسم کے خیالات کا اظہار کیا۔ ایک صاحبہ لکھتی ہیں کہ ''عیسائی عورتوں کا فرض ہے کہ وہ اپنی مسلم بہنوں کو اس 'جہالت' اور 'ذلت' سے بچائیں جس سے وہ آج دوچار ہیں، اور انھیں عیسائی بنالیں۔ ان کے مصائب ان کے مذہب کی سرشت کا نتیجہ ہیں جس نے شہوت پرستی کا لائسنس دے رکھا ہے۔ اسلام میں شادی کا تصور ''محبت پر نہیں بلکہ جنسیت پر مبنی'' ہے اور مسلمان بیوی کو جو ''پردے کے پیچھے زندہ دفن کر دی گئی ہے، دوست اور معاون کی بجائے... ایک قیدی اور غلام'' سمجھا جاتا ہے۔ مشنری اسکولوں کے اساتذہ پردے کے رواج پر بڑی شدومد سے حملے کرتے اور لڑکیوں کو اس پر آمادہ کرنے کی کوشش کرتے کہ وہ اپنے گھر والوں سے بغاوت کر کے پردہ کرنا چھوڑ دیں۔ کروم کی طرح مشنریوں کے نزدیک بھی پس ماندہ مسلم معاشروں کو مہذب عیسائی معاشروں میں تبدیل کرنے کا کلیدی ذریعہ عورتیں ہی ہیں۔ ایک مشنری نے واضح الفاظ میں عورتوں کو اپنا ہدف رکھنے کی بات کہی کیونکہ وہی بچوں کی تربیت کرتی ہیں۔ بڑی سوجھ بوجھ اور بالواسطہ طریقوں سے نئی نسل کے ذہنوں میں اسلام کو غیر اہم بنانا چاہیے، اور جب بچے بڑے

ہو جائیں تو پھر ان کے سامنے''اسلام کی خرابیوں کو زیادہ راست طریقے سے شمار کرایا جا سکتا ہے۔''
اس طرح''اسلام کے سینے میں بارودی سرنگ'' بچھائی جا سکتی ہے۔[۱۳]

سرکاری افسران اور مبلغین کے علاوہ اور بھی لوگ تھے جنھوں نے اسی قسم کے تصورات کو فروغ دیا۔ مثلاً یوروپ کی تانیثیت نواز کارکنان جیسے یوجین لی برن (Eugene Le Brun) نے، جس نے نوعمر ہدیٰ شعراوی کو اپنی سرپرستی میں لیا، بڑی شدت سے مسلم لڑکیوں میں پردے کی یوروپی فہم پیدا کی اور ترکِ پردہ کو عورتوں کی آزادی کے حق میں پہلا اور لازمی قدم بتایا۔

مغرب کے اس طرح کے مبلغین خواہ وہ نوآبادکار حکمراں ہوں، مشنری ہوں یا پھر تانیثیت نواز، ان سب کا اصرار یہ تھا کہ مسلمان اپنا آبائی مذہب، رسم ورواج اور پہناوا چھوڑ دیں، یا پھر کم از کم اپنے مذہب اور طرزِ زندگی میں سفارش کردہ خطوط پر اصلاح کرلیں۔ ان سب کے نزدیک پردہ اور عورتوں سے متعلق رسم ورواج ایسے اہم ترین معاملے تھے جن کی اصلاح لازمی تھی۔ ان سب نے از خود اپنا یہ حق سمجھ لیا تھا کہ وہ مقامی طور طریقوں، خصوصاً پردے کی مذمت کریں اور ان تہذیبوں کو اپنے اپنے موقف کے حوالے سے بے وقعت ٹھہرائیں—وہ خواہ معاشرے کو تہذیب یافتہ کرنا ہو، خواہ اس قابلِ نفریں تہذیب اور مذہب سے عورتوں کو محفوظ کرنا جس میں وہ اپنی بدنصیبی سے پیدا ہو گئی ہیں۔

پدرسری مرد ہوں یا تانیثیت نواز لوگ، انھوں نے مغربی تانیثیت کے تصورات کو بنیادی طور پر مقامی معاشروں پر حملوں کو اخلاقاً درست ٹھہرانے اور یوروپ کی برتری کے تصور کو مستحکم کرنے کا کام کیا۔ ظاہر ہے کہ مغربی معاشروں میں سفید فام مردوں کی بالادستی کے نظام کے ساتھ اس وقت کی تانیثیت کے جو بھی اختلافات رہے ہوں، لیکن اپنی سرحدوں سے باہر اپنے نظام کی نکتہ چینی کی بجائے یہی تانیثیت اس کی فرمانبردار غلام بن گئی۔ یہ اکثر کہا جاتا ہے کہ انتھروپولوجی نے ایک گھریلو ماما کی طرح نوآبادیات کی خدمت کی، شاید یہی بات تانیثیت یا تانیثی تصورات کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے کہ وہ نوآبادکاروں کی دوسری ماما کے طور پر کام آئی۔

❁

جن خیالات کا اظہار کرومر اور مشنریوں نے کیا، امین کی کتاب انھی خیالات وتصورات پر

مبنی ہے۔ امین نے، جو فرانس کے تعلیم یافتہ اور اعلیٰ متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والے وکیل تھے، اپنی دلیل کی بنیاد عورتوں کی بدلتی ہوئی حیثیت اور ترکِ حجاب پر رکھی ہے۔ یہ دراصل وہی دلیل ہے جو مندرجہ بالا طور میں مذکور لوگوں نے دی تھی۔ امین کی کتاب میں بھی مغربی تہذیب کی برتری کو تسلیم کیا گیا اور مسلم معاشروں کی داخلی پس ماندگی کا اعتراف کیا گیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ''ایسا کوئی بھی شخص جو 'مشرق' سے واقفیت رکھتا ہے، اس نے دیکھا ہوگا کہ مشرق میں جہاں کہیں بھی مسلمان ہیں وہ سب پس ماندہ ہیں۔'' البتہ مقامی فرق واختلافات ضرور ہیں۔ مثال کے طور پر ترک ''صاف ستھرا، ایماندار اور بہادر ہوتا ہے، جبکہ مصری آدمی اس کا متضاد ہوتا ہے۔ کلسعصری لوگ کاہل اور سدا کام چور ہوتے ہیں۔'' وہ اپنے بچوں کو ''دھول مٹی میں لت پت، جانوروں کے بچوں کی طرح گلیوں کی مٹی میں لوٹ پوٹ ہونے اور آوارہ گردی کرنے کو چھوڑ دیتے ہیں۔'' وہ بے حسی میں غرق ہیں اور ان کے ''اعصاب فالج کے آزار میں مبتلا ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہم ہر شے کے تئیں بے حس ہیں، خواہ وہ کتنی ہی خوبصورت یا کتنی ہی بھیانک کیوں نہ ہو'' (34)۔ لیکن مسلم قوموں کے ان اختلافات کے باوجود امین کا اصرار ہے کہ اگر کوئی مشاہدہ کرے تو دیکھے گا کہ ترک اور مصری ''جہالت، کاہلی اور پس ماندگی میں ایک جیسے ہیں۔'' (72)

امین نے تہذیبوں کی جو فوقی درجہ بندی کی ہے اس میں مسلم تہذیب مغربی تہذیب کے مقابلے میں نیم مہذب پیش کی گئی ہے:

> یوروپی تہذیب بھاپ اور بجلی کی رفتار کے ساتھ ترقی کرتی گئی، اور اب اس کا پیمانہ چھلک کر دنیا کے ہر گوشے میں اس طرح پھیل چکا ہے کہ ایک انچ زمین بھی ایسی نہیں رہی جس پر اس (یوروپی آدمی) کے پانو نہ پڑے ہوں۔ جہاں کہیں بھی یہ جاتا ہے، اس کے قدرتی وسائل پر قبضہ کرتا ہے... اور ان کو اپنے منافعے میں تبدیل کر لیتا ہے... اگر وہ وہاں کے اصل باشندوں کو کوئی نقصان پہنچاتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اسے اس دنیا میں خوشیوں کی تلاش ہے، اور یہ جہاں کہیں مل جائیں حاصل کر لیتا ہے... اس کے لیے بیشتر صورتوں میں وہ اپنے ذہن کو استعمال میں لاتا

ہے لیکن جب حالات کا تقاضا ہو تو طاقت کے استعمال سے بھی اسے عار نہیں۔ اپنی فتوحات اور مقبوضہ نو آبادیوں کے سبب اسے شہرت کی تلاش نہیں ہے کیونکہ اپنی دانشورانہ کامیابیوں اور سائنسی ایجادات کے ذریعے وہ ناموس اور وقار تو پہلے ہی کافی پا چکا ہے۔ جو شے انگریز کو ہندوستان میں اور فرانسیسی کو الجیریا میں ٹکے رہنے پر آمادہ کیے ہوئے ہے... وہ منافعہ ہی ہے، اور ان ملکوں کے قدرتی وسائل پر قبضے کی خواہش بھی، جن کے باشندے ان وسائل کی قدر و قیمت سے واقف نہیں اور ان سے فائدہ اٹھانا بھی نہیں جانتے۔

جہاں کہیں ان کا پالا وحشیوں سے پڑتا ہے، وہ ان کا صفایا کر ڈالتے ہیں یا پھر ان کی زمینوں سے انھیں کھدیڑ دیتے ہیں، جیسا کہ امریکہ میں کیا گیا... اور اب افریقہ میں ہو رہا ہے... جب کبھی ہم جیسے ملکوں سے ان کا واسطہ پڑتا ہے جو کسی حد تک تہذیب و تمدن کے گہوارے رہے ہیں، جن کا ایک ماضی ہے اور مذہب بھی،... رسم و رواج اور ادارے بھی— تو پھر وہ ان کے باشندوں کے ساتھ مہربانی سے پیش آتے ہیں۔ لیکن جلد ہی وہ ان کے وسائل پر قابض ہو جاتے ہیں کیونکہ ان کے پاس دولت بھی زیادہ ہے، نیز علم و دانش اور طاقت بھی۔ (69-70)

امین نے ایسا اس لیے کہا تا کہ مسلم معاشرے کو اپنے فرسودہ طور طریقے چھوڑنے، نیز کامیابی اور تہذیب کے لیے مغربی راستے کی پیروی پر آمادہ کیا جا سکے جس کے لیے عورتوں میں تبدیلی لانا ضروری ہے۔ ''آدمی کو اس کی ماں بچپن میں جس صورت میں ڈھال دیتی ہے، بالغ آدمی اس کے سوا کچھ اور نہیں بنتا۔'' اور ''**اس کتاب کا نچوڑ یہی ہے... اگر ماؤں میں یہ صلاحیت نہیں کہ وہ اپنے بیٹوں کو کامیاب بنانے کے خیال سے ان کی پرورش کریں تو کامیاب آدمی بنانا ممکن نہیں ہے۔** یہ ایک مقدس فریضہ ہے جو ترقی یافتہ تہذیبوں نے ہمارے عہد میں عورتوں پر عائد کیا ہے اور ترقی یافتہ تہذیبوں کی خواتین اس فرض کو نباہ بھی رہی ہیں۔'' (78؛ اصل متن میں

بھی درج بالا جملے تاکیدی ہیں۔)

اپنا استدلال متعین کرنے کے عمل میں امین نے نہ صرف مسلمانوں کے لیے اپنی عمومی حقارت ظاہر کی ہے بلکہ بعض مخصوص گروہوں کو بھی تحقیر کا نشانہ بنایا ہے جس کے لیے انھوں نے اکثر مبتذل اور توہین آمیز رویہ اختیار کیا ہے۔ ان کی رکاکت کا سب سے بڑا نشانہ مصر کے وہ لوگ بنے ہیں جو انگریزوں سے قبل حاکم تھے اور جن کو وہ بدعنوان اور ناانصاف آمر کا لقب دیتے ہیں۔ ان کے ورثاء میں سے چند ان کے زمانے میں بھی ملک کے نام نہاد حاکموں میں شامل تھے جن میں سے بعض قوم پرست انگریز مخالف جماعتوں، مثلاً مصطفیٰ کامل کی پارٹی کے سرپرست تھے جو انگریزوں کی حکومت کا ایک مناسب متبادل ہو سکتی تھی۔ امین کی توہین آمیز باتوں نے انگریز مخالف قوم پرستوں، نیز شاہی خاندان دونوں کو مغضوب کر دیا۔ چنداں حیرت کی بات نہیں کہ امین کی کتاب کی اشاعت کے بعد خدیو عباس نے، جو انگریزوں کی مرضی کے مطابق حکومت کرنے کو مجبور کر دیے گئے تھے، امین سے ملنے سے انکار کر دیا۔ امین نے انگریزوں کی تحسین و تعریف میں جس طرح کے جوش و خروش کا مظاہرہ کیا تھا، اس نے بھی انگریز مخالف جماعتوں کو بھڑکایا۔ اس نے مصر میں انگریزوں کی حکمرانی کو اس شکل میں پیش کیا کہ وہ انصاف اور حریت کا ایک بے نظیر دور لانے کا باعث بنی، ان کے دور میں ''علم کی ترویج ہوئی، قومی پرستی کا ظہور ہوا اور ملک بھر میں امن و امان اور قانون کا راج قائم ہوا، نیز ترقی کے لیے بنیادیں فراہم ہوئیں۔'' (69)

امین کی تحریر کو صرف انگریز حکمرانوں اور یورپی لوگوں سے داد ملی۔ امین نے جن لوگوں کو تحقیر کا نشانہ بنایا ان میں علماء بھی شامل تھے۔ امین نے ان کو انتہائی بے خبر، لالچی اور کاہل بتایا، ان کے ذہنی افق کو تاریک کہا، اور کردار کی خامیوں کو بے دھڑک بیان کیا ہے:

> آج ہمارے ''علماء سائنسی علم و دانش میں کوئی دل چسپی نہیں لیتے۔ ایسی باتوں سے انھیں کوئی غرض ہی نہیں ہے۔ ان کے نزدیک تعلیم کا مقصد بس اتنا ہے کہ کم از کم ہزار طریقوں سے 'بسم اللہ' کی نحوی ترکیب سیکھ لیں، اور اگر آپ ان سے یہ پوچھ لیں کہ ان ہاتھ میں جو شے ہے وہ کس طرح بنی ہے، یا کہ ان کا وطن، یا ان کا کوئی ہمسایہ ملک جغرافیائی نقشے میں کہاں

واقع ہے اور اس کی کیا کیا کمزوریاں اور قوتیں ہے، یا جسم کے کس حصے کا
کیا کام ہے، تو وہ ایسے سوال کو حقیر سمجھ کر کندھے اچکا دیں گے۔ اور اگر
آپ ان سے اپنی حکومت کی تنظیم، اس کے قوانین، اس کے معاشی اور
سیاسی حالات پر بات کریں تو پتا چلے گا کہ وہ کچھ نہیں جانتے۔ وہ نہ صرف
حریص ہیں... بلکہ مشقت کے کام سے ہمیشہ جی چراتے ہیں۔" (74)

کیسی ستم ظریفی کی بات ہے کہ امین نے جس گروہ کو اپنی تحقیر کا سب سے زیادہ نشانہ بنایا وہ مصری عورتیں ہیں — وہ عورتیں جن کی حمایت میں بظاہر یہ کتاب لکھی گئی۔ امین نے مصری عورتوں کے عادات واطوار اور اخلاقی خصوصیات کا بیان خاصی تفصیل کے ساتھ کیا ہے۔ سماج میں عورتوں کے الگاؤ کے سبب، اور اپنے خاندان کی عورتوں، ان کی خادماؤں، یا پھر شاید طوائفوں کے علاوہ دوسری عورتوں تک نہایت محدود رسائی کے باوجود امین نے جو کچھ لکھا ہے اس سے یہ اندازہ بخوبی ہو جاتا ہے کہ عورتوں کے کردار واطوار کے بارے میں ان کے تصورات کا منبع اس موضوع پر اپنے ہی تصورات اور دوسرے یوروپی یا مصری مردوں کے خود ساختہ تصورات ہیں۔ اپنی اس عالمانہ تعمیم کے لیے انھوں نے جو لہجہ اختیار کیا اس کو درست ٹھہرانے کے لیے انھوں نے نسوانی معاشرے کے کسی حصے کا کوئی گہرا اور وسیع مشاہدہ پیش نہیں کیا۔ [15] مصری عورتوں کے تعلق سے امین کی تعمیمات میں درج ذیل باتیں شامل ہیں:

زیادہ تر مصری عورتیں اپنے بالوں میں روزانہ کنگھی نہیں کرتیں... نہ وہ ہفتے
میں ایک بار سے زیادہ نہاتی ہیں۔ وہ ٹوتھ برش کا استعمال بھی نہیں
جانتیں، اور اس بات کا بھی خیال نہیں رکھتیں کہ لباس میں کشش ہونی
چاہیے، حالانکہ ان کا پرکشش اور صاف ستھرا ہونا مردوں کو راغب کرتا
ہے۔ وہ نہیں جانتیں کہ اپنے شوہروں کی خواہش کو کس طرح بیدار کریں، یا
اس خواہش کو کس طرح برقرار رکھیں اور بڑھائیں... اس کا سبب یہ ہے کہ
یہ جاہل عورتیں ان کے داخلی احساسات کو اور کشش اور بیزاری کے
محرکات کو نہیں سمجھتیں... اگر وہ مرد کو آمادہ کرنے کی کوشش بھی کرتی ہیں تو

اس کا الٹا ہی اثر ہوتا ہے۔(29)

اپنی کتاب میں امین کا کہنا ہے کہ مسلمانوں میں شادی محبت پر نہیں بلکہ جہالت اور شہوانیت پر مبنی ہوتی ہے؛ اور یہی دلیل مشنری ڈسکورس کی بھی ہے۔ امین کی تحریر میں لیکن ذمہ داری مردوں سے ہٹا کر عورتوں پر ڈال دی گئی ہے۔ عورتیں اُس 'تلذذ' اور گھٹیا شہوانیت اور مادہ پرستی کا سرچشمہ ہیں جو مسلم شادیوں میں نظر آتی ہے۔ چونکہ ارفع تر روحیں ہی عشقِ صادق کے تجربے سے گزرتی ہیں اس لیے ایسی محبت مصری بیوی کی صلاحیت سے بعید ہے۔ اس کو صرف اتنا معلوم ہوتا ہے کہ اس کا شوہر'' دراز قد ہے یا کوتاہ، گورا ہے یا کالا''۔ اس کے ذہنی اور اخلاقی اوصاف، اس کے لطیف جذبات، اس کا علم و فضل وغیرہ، یعنی وہ سب کچھ جس کے دوسرے لوگ معترف ہوتے ہیں اور اس کی تعظیم و تکریم کرتے ہیں، اس کی گرفت سے بعید ہوتا ہے۔ مصری عورتیں'' ایسے مردوں کو تحسین کی نظر سے دیکھتی ہیں جن کے ساتھ عزت دار مرد ہاتھ ملانا بھی گوارا نہیں کرتے، اور ان سے نفرت کرتی ہیں جن کو ہم باعثِ تعظیم سمجھتے ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ وہ اپنے اجڈ ذہنوں سے فیصلے کرتی ہیں۔ ایسی عورت کے نزدیک سب سے اچھا آدمی وہ ہوتا ہے جو رات دن اس کے ساتھ کھیلتا رہے... اور جس کے پاس دولت ہو اور اس کے لیے اچھے کپڑے اور تحفے خریدتا رہے۔ اور مردوں میں سب سے براوہ ہے جو اپنا وقت دفتر میں کام کرتے ہوئے گزارے؛ جب بھی اسے پڑھنے میں مصروف دیکھتی ہے... وہ... کتابوں اور علم کو برا بھلا کہنے لگتی ہے۔'' (29-30)

مصری عورت کے تعلق سے ایک اور اقتباس اپنے غیر ضروری استحقاق کے سبب قابلِ نقل ہے۔ عورتوں کے خلاف عداوت، بلکہ شاید اس خبط کے سبب بھی جو اس سے جھلکتا ہے، یہ اقتباس خاصا دل چسپ ہے:

> ہماری عورتیں گھروں کا کوئی کام نہیں کرتیں، دستکاری اور فنکاری نہیں جانتیں، خود کو علم کی جستجو میں نہیں لگاتیں، کچھ نہیں پڑھتیں اور نہ خدا کی عبادت کرتی ہیں۔ پھر وہ کیا کرتی ہیں؟ میں آپ کو بتاتا ہوں، اور آپ جانتے ہیں جو میں آپ کو بتا رہا ہوں کہ امیر کی بیوی اور غریب کی بیوی، عالم کی بیوی اور جاہل کی بیوی، آقا کی بیوی اور غلام کی بیوی— ہر ایک

کے ذہن پر ایک ہی خیال حاوی رہتا ہے...اور بہت سی شکلیں بدلتا رہتا ہے---اور یہ خیال ہے شوہر کے ساتھ اس کے رشتے کا۔ کبھی وہ تصور کرتی ہے کہ وہ اس سے نفرت کرتا ہے، اور کبھی سوچتی ہے کہ وہ اس سے محبت کرتا ہے۔ بعض اوقات وہ اس کا تقابل اپنی پڑوسنوں کے شوہروں سے کرتی ہے... کبھی وہ ایسے طریقے کھوجنے پر اتر آتی ہے کہ اس کے رشتہ داروں کے تئیں اس کے جذبات کیوں کر بدل دیے جائیں... گھر کی خادماؤں کے ساتھ اس کے سلوک پر نظر رکھنے سے بھی وہ نہیں چوکتی، اور اس پر بھی توجہ رکھتی ہے کہ جب ان کے گھر ملاقاتی خواتین آتی ہیں تو اس کا رویہ کیسا ہوتا ہے...وہ کسی خادمہ کو ہرگز برداشت نہیں کرسکتی، سوائے ایسی صورت میں جب وہ بہت بھدی یا بدشکل ہو۔ آپ جانتے ہیں کہ وہ اپنی پڑوسنوں اور سہیلیوں سے اونچی آواز میں سب کچھ بیان کردیتی ہے۔ جو کچھ اس کے اور اس کے شوہر کے بیچ، اس کے رشتہ داروں اور دوستوں کے درمیان واقع ہوا ہو، سب بتا دیتی ہے۔ اپنے سارے سکھ دکھ اور تمام راز کھول دیتی ہے، جو کچھ اس کے دل میں ہے ہر ایک بات بیان کردیتی ہے یہاں تک کہ راز کی ایک بھی بات اس کے پاس نہیں رہ جاتی--- بستر تک کی کہانی سنا ڈالتی ہے۔(40)

یقیناً اُس دور میں ایسی عورتیں زیادہ نہیں ہوں گی جن کے پاس اتنی دولت ہو کہ وہ خود کو، جیسا کہ امین کا خیال ہے، گھر کے کام کاج سے آزاد رکھ سکیں۔ امیر عورتیں تک بھی گھر کا انتظام سنبھالتی ہی تھیں، اپنے بچوں کی پرورش کی نگہداشت کرتی تھیں اور اپنے کاروباری معاملات بھی دیکھتی تھیں، نیز خیراتی ادارے قایم کرنے اور ان کو چلانے میں سرگرمی سے شریک ہوتی تھیں۔ لیکن امین کے اس بیان میں کہ عورتیں کن کاموں میں خود کو مصروف رکھتی ہیں، قابلِ توجہ بات یہ ہے (اور جس کے مخاطب صرف مرد قارئین ہیں) کہ وہ یہ تو کہتے ہیں کہ عورت کے ذہن پر ہر وقت اپنے شوہر کا خیال چھایا رہتا ہے، وہ اپنا وقت اس کے ہر موڈ کو سمجھنے، تجزیہ کرنے اور اس پر بات

کرنے میں، نیز یہ دیکھنے میں صرف کرتی ہے کہ آیا وہ اس سے محبت کرتا ہے یا نفرت، یا پھر خادمہ یا کسی خاتون مہمان پر بدنظر تو نہیں رکھتا، لیکن امین یہ دیکھنے کی مہربانی نہیں کرتے کہ مرد کو ہی تمام تر اختیارات حاصل ہیں اور عورتوں کے پاس اپنے شوہر کے ہر موڈ اور ترنگ پر نظر رکھنے اور اس کا تجزیہ کرنے کا بڑا معقول جواز موجود ہے۔ کوئی موڈ یا ترنگ، یا پھر کوئی خادمہ یا مہمان اگر اس کے ذہن پر چھا جائے تو پھر وہ عمر کے کسی بھی حصے میں اس کو طلاق دے سکتا ہے، یا اس کو چھوڑ سکتا ہے۔ اس حد تک تو امین کا اندازہ درست ہے کہ اپنے شوہروں کی غیر موجودگی میں عورتیں کیا باتیں کرتی ہیں — بعض عورتیں یقیناً اپنے شوہروں کے بارے میں بے تکان باتیں کرتی ہیں — اور جو ایسا کرتی ہیں ان کے لیے شاید اپنے شوہروں کے موڈ اور رویوں پر، نیز ان کی خاتون دوستوں اور سوچ پر نظر رکھنا ضروری بھی ہوتا ہے۔

عورت کی 'آزادی' کا جو مخصوص پیمانہ امین نے طے کیا ہے، اور 'آزادی' سے ان کی جو مراد ہے، اس کے بارے میں بھی ان کی تحریر لفاظیِ محض سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی اور وہ تضادات سے اس قدر بھری ہے کہ اسے یا تو مصنف کی ذہنی پراگندگی اور اس کے اختیار کردہ مغربی بیانیے کے خلقی ابہام اور گمراہی کہا جا سکتا ہے یا پھر یہ بھی ممکن ہے کہ یہ تحریر اس موضوع پر چند لوگوں کی آپسی گفتگو کا نتیجہ ہو اور ان کے خیالات کو امین نے یکجا کر دیا ہے۔ جو بھی ہو، اصل میں اس میں دوسرے افراد کا تعاون محض زبانی جمع خرچ سے زیادہ نہیں: امین اور عبدو کی تحریروں کے مرتب، عمارہ کا اندازہ ہے کہ اس کتاب کے بعض ابواب عبدو نے لکھے ہیں۔ ایک باب جس کو عمارہ عبدو کا لکھا ہوا بتاتے ہیں، اپنے لہجے اور نفسِ مضمون دونوں اعتبار سے واضح طور پر مختلف ہے، چنانچہ اس پر علاحدہ سے گفتگو کی جائے گی۔ اس سلسلے میں یہ بات غور طلب ہے کہ جب یہ کتاب چھپی تھی ان دنوں یہ افواہ پھیلی تھی کہ یہ کرومر کی ایما پر لکھی گئی ہے۔ اس کتاب میں نوآبادکاروں کے تصورات و خیالات کی پر جوش باز آفرینی کو دیکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ ایسا سوچنا شاید بعید از تصور نہیں ہے۔[۱۶]

موضوع پر امین کے عمومی پیرایۂ بیان سے قطع نظر، عورتوں سے متعلق ان کی خصوصی سفارشات خاصی محدود ہیں۔ ان کی توجہات میں عورتوں کی تعلیم بھی شامل ہے۔ واضح لفظوں

میں وہ کہتے ہیں کہ میں ''ان میں سے نہیں جو تعلیم میں مساوات کا مطالبہ کرتے ہیں'' بلکہ وہ یہ مانتے ہیں کہ عورتوں کے لیے ابتدائی تعلیم ضروری ہے (36)۔ بیویوں کے طور پر اپنے فرائض اور ذمہ داریاں نباہنے کی صلاحیت پیدا کرنے کے لیے عورتوں کی تھوڑی سی تعلیم لازمی ہے۔ امین اپنا موقف ان الفاظ میں واضح کرتے ہیں:

> ''گھر کے بجٹ کی منصوبہ بندی کرنا...نوکروں کے کام کی نگرانی کرنا...اور اپنے شوہر کے لیے گھر کو پرکشش بنانا عورت کا فرض ہے تاکہ شوہر جب گھر میں آئے تو وہ سکون محسوس کرے، گھر میں رہنا اسے اچھا لگے، وہ کھانے پینے اور استراحت کا لطف اٹھائے، اور اپنا وقت پڑوسیوں کے ساتھ یا باہر صرف نہ کرے۔ اور یہ بھی اس کا فرض ہے — اور پہلا اور سب سے اہم فرض — کہ بچوں کی پرورش کرے، ان کی جسمانی، ذہنی اور اخلاقی تربیت کے لیے ان کی دیکھ بھال خود کرے۔'' (31)

ظاہر ہے کہ اس تعبیر میں ایسا کچھ بھی نہیں ہے جس پر تنگ نظر پدر سری لوگ خوشی خوشی صاد نہ کریں۔ امین کا یہ تصور بھی کہ عورتوں کو پرائمری اسکولی تعلیم ملنی چاہیے، اس دور کے دانشور اور بیوروکریٹ طبقے کے روشن خیال نظریے کی توثیق کی بجائے تنگ نظری کا حامل تھا۔ بہر حال یہ کتاب 1899 میں شائع ہوئی تھی، یعنی اس وقت جب ایک سرکاری کمیشن کو یہ سفارش کیے ہوئے تیس سال بیت چکے تھے کہ سرکاری اسکولوں میں لڑکے اور لڑکیوں دونوں کو تعلیم فراہم کی جائے، اور اس بات کو بھی ایک دہائی گزر گئی تھی کہ پرائمری اور سیکنڈری سطح پر تعلیم کی فراہمی کا مطالبہ سرکاری استعداد سے زیادہ بڑے پیمانے پر کیا جانے لگا تھا۔ یاد کیجیے کہ 1890 کی دہائی میں لڑکیاں اسکولوں میں پڑھنا شروع کر چکی تھیں — مشنری اسکولوں میں، فراخ دل مسلم سوسائٹیز کے قائم کردہ اسکولوں میں اور سرکاری درس گاہوں میں — اور جب 1900 میں ٹیچر ٹریننگ کالج قائم ہوا تو اس میں بھی خواتین کی درخواستوں کی باڑھ سی آ گئی تھی۔ 1891 میں ایک جرنل نے امیریکن کالج آف گرلز میں پڑھنے والی گریجویشن کی دو طالبات کے مضامین عورتوں کے رول کے حوالے سے شائع بھی کیے تھے۔ ایسے دور میں امین کا عورتوں کے لیے پرائمری تعلیم کی بات کرنا کسی طو بھی

انقلابی قدم نہیں کہا جا سکتا تھا، چنانچہ امین کی کتاب کی اشاعت کے بعد جو بحث چھڑی اس میں ان کی اس سفارش پر کسی نے کوئی اعتراض نہیں کیا۔

ان کی جس سفارش کی پورے جوش وخروش سے وسیع پیمانے مذمت کی گئی وہ تھی عورتوں کے الگاؤ کو ختم کرنے اور حجاب ترک کرنے کی سفارش۔ نوآبادکاروں کے ڈسکورس کی مانند امین کے دلائل بھی اسی مفروضے پر مبنی ہیں کہ عورتوں کی پردہ داری اور الگ تھلگ رہنا ایسی رسمیں ہیں جو بقول کرومر، ''مشرقی معاشرے پر منحوس اثر چھوڑ رہی ہیں۔'' امین لکھتے ہیں کہ پردہ عورت اور اس کی ترقی کے درمیان ایک بڑی رکاوٹ ہے، اور نتیجتاً قوم اور اس کی ترقی کے درمیان بھی ایک بڑی رکاوٹ ہے(54) ۔بدقسمتی سے پردے کی یہ مخالفت کسی منطقی غور وفکر کی عکاس نہیں تھی بلکہ اس کے برعکس وہ نوآبادکاروں کے ساتھ ذہنی ارتباط اور ان تصور کی نقل محض کی نمائندگی کر رہی تھی۔

لڑکیوں کے ساتھ تفریق اور حجاب کے خلاف امین کی دلیل بغیر کسی لاگ لپیٹ کے یہ تھی کہ اگر تعلیم پوری ہونے کے بعد انھیں پردے میں بٹھا دیا گیا تو جو کچھ انھوں نے سیکھا ہے سب بھول جائیں گی۔ بارہ سے چودہ برس کی عمر، جس میں لڑکیوں کو پردے میں بٹھایا جاتا ہے، ان کے ذہن اور صلاحیتوں کی نشو ونما کے لیے بڑی اہم عمر ہوتی ہے، جبکہ پردہ اور الگاؤ اس نشو ونما کی باڑھ مار دیتے ہیں۔ امین کا یہ موقف ان کے اس پہلے بیان سے بالکل لگا نہیں کھاتا کہ اسکول کی پرائمری تعلیم سے آگے کی کوئی بھی بات لڑکیوں کے لیے غیر ضروری ہے۔ اگر ذہنی ارتقا اور علم کا حصول عورتوں کے لیے سچ مچ اہم اہداف ہیں تو منطقی سفارش یہ ہونی چاہیے تھی کہ ان مقاصد کے براہِ راست حصول کے لیے مزید اسکول کھولے جائیں، نہ کہ یہ بالواسطہ طریقہ اختیار کیا جاتا کہ لڑکیوں کا پردہ ترک کرایا جائے تاکہ وہ مردوں کے ساتھ چل سکیں۔

ترکِ حجاب کے لیے امین نے اس سے بھی زیادہ گمراہ کن ایک اور دلیل دی ہے جو ایسے لوگوں کے لیے دل آزار ہے جو امین کی یوروپی مرد کی بلا تنقید اور بے پناہ تعظیم اور ملکی رسم ورواج کی تحقیر کے رویے سے متفق نہیں۔ یہ بتانے کے بعد کہ حجاب اور عورتوں کا الگاؤ تمام قدیم معاشروں میں مروج تھا، وہ کہتے ہیں:

''کیا مصریوں نے کبھی اس پر غور کیا ہے کہ یوروپ کے مرد جن کے

ذہن واحساس اس قدر تکمیل کو پہنچے کہ انھوں نے بھاپ کی طاقت کو پہچانا اور بجلی ایجاد کی،... یہ زندگیاں جو مسرتوں کی بجائے علم وتوقیر کی جستجو میں ہر روز خود کو خطروں کے حوالے کرتی ہیں،... یہ ذہن اور دل جنھیں ہم اس قدر تعریفی نظروں سے دیکھتے ہیں، کیا یہ ممکن ہے کہ یہ عورت کے تحفظ اور اس کی پاکیزگی کو بچانے میں ناکام رہیں؟ کیا وہ (مصری) یہ سوچتے ہیں کہ ان کے معاشروں میں بھی اتنے برسوں تک مروج رہنے والے پردے میں اگر کوئی خوبی ہوتی تو وہ اسے ترک کردیتے؟'' (67)

کتاب کے ایک حصے میں البتہ پردے کے خلاف معقول دلیل دی گئی ہے: وہ باب جس کے بارے میں عمارہ کا خیال ہے کہ عبدو نے تالیف کیا ہے، اس میں عبدو نے عورتوں کے الگاؤ اور حجاب کے نقصانات کو نشان زد کیا ہے۔ یہ رسمیں انھیں قانون اور کاروبار جیسے معاملات میں کسی ثالث کی مدد لینے پر مجبور کردیتی ہیں جس سے غریب عورتیں جو تجارت یا گھریلو خدمات کے ذریعے اپنی روزی کمانے کی محتاج ہوتی ہیں، مردوں سے معاملات کرنے کی ایک ایسی بعید از امکان اور غیر حقیقی صورتِ حال سے دوچار ہوتی ہیں جس میں اس قسم کے معاملات کرنے پر باقاعدہ پابندی ہے۔(48-47)

کتاب کا یہ حصہ بقیہ کتاب کے اسلوب، اور خیالات سے بھی، واضح طور پر مختلف ہے، نیز اس بات میں بھی زیادہ مہذب ہے کہ عورتوں اور اسلامی میراث دونوں کا جہاں جہاں بھی حوالہ آتا ہے بقیہ کتاب کی طرح اس کا اسلوب تحقیر آمیز نہیں ہوتا۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ اس حصے میں ظاہر کیے گئے بعض خیالات کتاب کے دوسرے حصوں میں مظہر خیالات کی ضد ہیں، یا پھر ان سے مربوط نہیں۔ یہ تضاد یقینی طور پر ایک تو اس بات سے ظاہر ہے کہ امین کے خیال میں عورتوں میں ''دماغ کی کم لیکن چالاکی میں طاق'' ہوتی ہیں (39) اور ان کے لیے پرائمری سے آگے تعلیم کی ضرورت نہیں، جبکہ درج ذیل اقتباس میں دونوں جنسوں کی خفیہ صلاحیتوں تعلق سے جو احساسات ظاہر کیے گئے ہیں وہ الگ ہی طرح کے ہیں:

''تعلیم وہ ذریعہ ہے جس سے آدمی روحانی اور مادی مسرت حاصل کرسکتا

ہے۔ ہر شخص کو اپنی صلاحیتوں کی ہر ممکن نشو ونما کا فطری حق حاصل ہے۔

''مذاہب عورتوں سے بھی اسی طرح مخاطب ہوتے ہیں جس طرح مردوں سے... آرٹ، فنی مہارتیں، ایجادات، فلسفہ... یہ سب بھی عورتوں کو اسی طرح اپنی جانب کھینچتے ہیں جیسے مردوں کو۔... اس طرح کی خواہش میں مردوں اور عورتوں میں کیسے فرق ہوسکتا ہے، جبکہ ہم دیکھتے ہیں کہ دونوں جنسوں کے بچے اپنی اپنی حد نگاہ میں آنے والی ہر شے کے بارے میں یکساں جستجو رکھتے ہیں؟ شاید یہ خواہش لڑکوں کے مقابلے میں لڑکیوں میں اور شدید ہوتی ہے۔'' (22-23)

گہرے غور وفکر کی دعوت دینے والے اقتباسات اس کتاب میں عام نہیں بلکہ استثنائی ہیں۔ بحیثیت عمومی سطح پر یہ کتاب مسلمانوں پر، خصوصاً مصری تہذیب اور معاشرے پر سخت تنقید کرتی ہے۔ پدرسری ذہن رکھنے والے امین نے عورتوں کی آزادی کا نعرہ دے کر درحقیقت مسلم معاشرے کو مغرب کے ماڈل پر بدل ڈالنے، نیز اسلامی انداز کی مردانہ بالادستی کی جگہ مغربی انداز کا مردانہ تسلط قائم کرنے کا نعرہ دیا ہے۔ عورتوں کی 'آزادی' کی وکالت کے لبادے میں انھوں نے ایک ایسا حملہ کیا ہے جو بنیادی طور پر ملکی باشندوں کی تہذیب اور معاشرے پر نوآبادکاروں کے حملے ہی کی ایک شکل ہے۔ نوآبادکاروں کی مانند امین کے نزدیک بھی حجاب اور عورتوں کا الگاؤ اسلامی معاشرے کی پس ماندگی اور کمتری کی علامت ہے۔ چنانچہ اُن کے ڈسکورس کی طرح اس ڈسکورس میں بھی حجاب اور الگاؤ کو براہِ راست نشانہ بنایا گیا ہے۔ کرومر کی مانند امین کے نزدیک بھی عورتیں اور ان کا لباس اُس ڈسکورس کا سب سے اہم حصہ ہیں جو ڈسکورس مردوں کے مختلف النوع معاشروں اور تہذیبوں، اور مختلف النوع پدرسری بالادستی سے تعلق رکھتا ہے۔ عورتیں اور ان کی آزادی امین کے نزدیک بھی اسی طرح کوئی اہمیت نہیں رکھتیں جس طرح وہ کرومر کے نزدیک اہم نہیں ہیں۔

اس طرح امین کی کتاب ایک ملکی باشندے کی آواز میں ملکی اور مسلم کلچر کی کمتری اور یورپ والوں کی برتری کی نوآبادیاتی تھیسس ہی کی بازگشت اور ترجمانی ہے۔ ملکی اعلیٰ متوسط طبقے کے فرد کی

آواز میں نئے سرے سے پیش کیے گئے اس استدلال کے ساتھ، جو دراصل اس طبقے کی آواز ہے جو معاشی طور پر نوآبادکاروں کا حلیف اور انھی کا طرزِ زندگی اختیار کر چکا تھا، اس نوآبادیاتی تھیسس نے ایک طبقہ جاتی رخ بھی اختیار کرلیا: اپنے اثر کے اعتبار سے یہ حملہ (دوسرے بڑے اور مخصوص حملوں کے ساتھ) نچلے متوسط اور نچلے طبقوں کے رسم ورواج پر بھی تھا۔

یہ سمجھا جاتا ہے کہ یہ کتاب عربی پریس میں شائع ہونے والی پہلی بڑی بحث کا سبب بنی۔ اس کی اشاعت کے جواب میں تیس سے زیادہ کتابیں اور مضامین سامنے آئے۔ ان میں اکثریت ناقدانہ تحریروں کی تھی، حالانکہ بعض قارئین اس سے خوش بھی تھے، خصوصاً انگریز انتظامیہ کے اراکین اور ان کی حلیف جماعتیں۔ انگریزوں کے حامی اخبار 'المقتّم' نے اسے برسوں کے بعد سامنے آنے والی بہترین کتاب بتا کر اس کی تعریف کی۔[18] لیکن اس کارنامے کو ناپسند کرنے کے لیے مسلمانوں، مصریوں اور ہر رنگ کے قوم پرستوں کے پاس واضح طور پر بہت سے جواز تھے: امین کی انگریزوں اور یوروپی تہذیب کی چاپلوسی، ملکی باشندوں اور ان کی تہذیب کے تئیں حقارت، حکمراں خاندان، مخصوص گروہوں اور طبقوں کے حوالے سے توہین آمیز باتیں (مثلاً علماء کے حوالے سے جو اس کتاب کے اہم ترین نکتہ چیں تھے)، اور نچلے طبقوں کے رسم ورواج کے لیے مضر، بلکہ واضح تحقیر آمیز رویہ وغیرہ۔ لیکن امین نے جس طرح عورتوں اور ترکِ حجاب کے سوال کو معاشرے پر اپنے عمومی حملے کے لیے استعمال کیا تھا اسی طرح ان کے جواب میں اُن رسموں کو درست قرار دینے والی تحریریں سامنے آئیں جن کو امین نے ہدفِ تنقید بنایا تھا— یعنی پردے اور عورتوں کے الگاؤ کا رواج۔ یہ مباحثہ ایک طرح سے آئندہ دنوں میں مزاحمت کا ایک خاص عربی بیانیہ بن گیا، نوآبادیاتی ڈسکورس نے مخالفت کی جو شرطیں طے کی تھیں، ان کے استرداد کے لیے اس نے انھی کو اپنا لیا۔

تجزیہ کار، جنھوں نے عمومی طور پر اس مباحثے کو 'تانیثیت نوازوں' یعنی امین اور ان کے حلیف، اور 'تانیثیت مخالفوں' یعنی امین کے ناقدین کے درمیان بحث سمجھا، مغربی بیانیے میں پیوست امین کے پیش کردہ تقابل کو بعینہٖ تسلیم کر لیتے ہیں: یعنی یہ کہ پردہ ظلم وزیادتی کی علامت ہے، چنانچہ جو لوگ پردہ ترک کرنے کی حمایت کرتے ہیں تانیثیت نواز ہیں، اور جو لوگ ان کی

مخالفت کرتے ہیں وہ تانیثیت مخالف۔[19] لیکن، جیسا کہ میں نے پہلے بتایا ہے، امین کی تحریر کہ بنیادی اور متنازعہ فیہ میدان اسلامی تہذیب، اس کے ماننے والے، اور ان کے رسم ورواج کو کمتر ماننے کے مغربی نظریے کی تائید ہے۔ جبکہ عورتوں کے تعلق سے مصنف کے نظریات بڑی شدت کے ساتھ پدرسری اور کسی حدتک زن بیزاری کے ہیں۔ کتاب میں اسلامی طرز کی مردانہ بالادستی کو ہٹا کر مغربی طرز کی مردانہ بالادستی قائم کرنے کی حمایت کی گئی ہے۔ چنانچہ عرب تانیثیت کا باوا آدم ہونا تو دور کی بات، امین کو کرومر اور نوآبادیات کی اولاد کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔

اسی طرح قوم پرستانہ نقطۂ نظر رکھنے والے مخالفین کو تانیثیت مخالف کہنا ایسا ہی ہے جیسے امین کو تانیثیت نواز کہنا۔ بعض لوگ جنھوں نے اس (حجاب اور الگاؤ کے) قومی رواج کا دفاع کیا، اپنے نظریات میں امین سے زیادہ 'تانیثیت نواز' تھے؛ لیکن جن لوگوں نے اسلامی اور قومی اسباب سے ترکِ حجاب کی مخالفت کی، عورتوں کے بارے میں ان کا نظریہ امین سے کم پدرسری نہیں تھا۔ مثال کے طور پر مصطفیٰ کمال کے اخبار 'السلوا' میں امین کو ہدفِ تنقید بنا کر جو مضامین شائع ہوئے ان میں یہ اعلان کیا گیا کہ عورتوں کو بھی تعلیم حاصل کرنے کا اتنا ہی حق ہے جتنا مردوں کو، اور یہ کہ ملک وقوم کے لیے ان کی تعلیم بھی اتنی ہی ضروری ہے جتنی مردوں کی — یہ امین کے مقابلے میں زیادہ روشن خیال اور تانیثیت نواز موقف تھا۔ ان مصنفین نے ترکِ حجاب کی مخالفت تانیثیت مخالف ہونے کی وجہ سے نہیں بلکہ معاصر سماجی صورتِ حال کے معقول تجزیہ کار کی حیثیت سے کی تھی۔ انھوں نے ایسی کوئی دلیل نہیں دی کہ پردہ ناقابلِ تبدل اسلامی رسم ہے، بلکہ اس کے برخلاف یہ کہا کہ ممکن ہے کہ آئندہ نسلیں اس کی مخالف ہو جائیں۔ ان کا استدلال تھا کہ پردہ کرنا عصرِ حاضر کا رواج ہے، اور امین کا ترکِ حجاب کی ترغیب دینا بلا سوچے سمجھے اور عجلت میں ہر بات میں مغرب کی نقل کرنے کے مترادف ہے۔[20] اس نقطۂ نظر سے حجاب کے سوال پر اس بامعنی اور سچے تانیثی تجزیے، نیز اس کے جلو میں ہونے والے مباحث کا سراغ ملتا ہے جو چند برس کے بعد ملک حفنی ناسیف نے شروع کیا۔

اس کے برخلاف امین کو دیے ہوئے اپنے قوم پرستانہ جواب میں طلعت حرب نے اسلامی رسم ورواج کا دفاع کرتے ہوئے سماج میں عورتوں کے رول اور فرائض کے بارے میں ایسے

نظریات پیش کیے جو امین کے خیالات ہی کی طرح پدرسری تھے۔ لیکن جہاں امین نے مغربی طرز کے مردانہ تسلط کی حمایت کی اور اسے عورتوں کی آزادی کی حمایت کا نام دیا، وہیں حرب نے اسلامی پدرشاہی کے حق میں دلیلیں دیں جس میں انھوں نے اپنے خیالات روایتی، بے آرائش، حلم خدا رکھنے والی پدرشاہی کے حق میں خاصے اناڑی پن سے ظاہر کیے۔ حرب نے عیسائیوں اور مسلمانوں کے صحیفوں سے حوالے دے کر مغربی اور مسلم مردوں سے کہا کہ وہ یہ تسلیم کرنا سیکھیں کہ بیوی کا فرض اپنے شوہر اور بچوں کی جسمانی، ذہنی اور اخلاقی ضروریات کا خیال رکھنا ہے[12] انھی فرائض کا شمار امین نے بھی کرایا ہے۔ عورتوں کے بارے میں ان کی تجاویز کا فرق صرف اور صرف لباس تک محدود تھا: حرب کی عورت کے لیے حجاب پہننا لازمی ہے، اور امین کی عورت کا چہرہ حجاب کے بغیر ہے۔ حرب اور امین کی دلیلوں کا مرکز تانیثیت بنام ردِ تانیثیت نہیں بلکہ مغربی بنام ملکی طور ہے۔ دونوں میں سے کسی کے بھی نزدیک مردانہ بالادستی کوئی مسئلہ نہیں۔

❁

اس طرح امین کی کتاب سے مین اسٹریم عرب ڈسکورس میں عورت اور اسلام کے اُس نوآبادیاتی بیانیے کی ابتدا ہوتی ہے جس میں حجاب اور عورتوں کے تئیں رویے اسلام کی کمتری کے نشان ہیں۔ نیز، اس سے مخالفت کی جو لہر اٹھی وہ بھی اسی طرح نوآبادیاتی بیانیے کے خلاف مزاحمت کے طور پر جنم لینے والے عربی بیانیے کی ابتدا کا نشان ہے۔ مزاحمت کے اس بیانیے نے اُس بنیاد گزار بیانیے کی علامتی اصطلاحوں کو، انھی کو مسترد کرنے کی غرض سے، ہتھیا لیا۔ مزاحمتی بیانیے میں حجاب تہذیب کی کمتری اور مغرب کے طور طریقوں کے حق میں اپنے رسم و رواج کو ترک کرنے کی ضرورت کی علامت نہیں بلکہ تمام ملکی رسم و راج کے حق بہ جانب اور لائقِ تکریم ہونے کی علامت بن گیا۔۔۔ خصوصاً وہ تمام رسوم جن کو نوآبادکاروں نے سخت تنقید کا نشانہ بنایا تھا، یعنی عورتوں سے متعلق رسوم ۔۔ اور یہ بھی کہ مغرب کے تسلط کے خلاف ہتھیار کے طور پر ان کی پُرزور تائید ضروری ہے۔ حجاب کے تعلق سے فرانسیسی اور الجیریائی لوگوں کے درمیان اٹھے تنازعے کے حوالے سے بعد میں فرانز فانن نے کہا تھا کہ الجیریائی لوگ حجاب کے اس لیے حامی تھے کہ 'ان کی روایت کا تقاضا تھا کہ دونوں جنسوں کے لوگ ایک دوسرے سے علاحدہ رہیں' اور اس لیے کہ

"قابض (حکمراں) الجیریا کو بے پردہ کرنے پر مصر تھے" (اصل متن بھی تاکیدی ہے)۔ [۲۲]
قضیہ ونقیض (thesis-antithesis) کے رشتے میں بند تھے اس مزاحمتی بیانیے نے اس طرح نوآباد کاروں کی طے کی ہوئی شرائط کو الٹ دیا لیکن استرداد کے عمل میں انھیں تسلیم بھی کرلیا۔ چنانچہ ستم ظریفی یہ ہے کہ مغربی ڈسکورس نے حجاب کو ایک نئے معنی دیے اور خود ہی اس کو مزاحمت کی علامت کے طور پر ابھارنے کا سبب بھی بنا۔

امین کی کتاب اور وہ مباحث جن کو اس نے جنم دیا، اور طبقے اور تہذیب کے مسئلے جن کے ساتھ یہ بحث مربوط ہوئی، حجاب کے گرد ہونے والی اُس بحث کے پیش رو نقوشِ اوّل کہے جاسکتے ہیں جو مسلم اور عرب ممالک میں تب سے لے آج تک مختلف صورتوں میں بار بار سامنے آتی رہی ہے۔ جہاں تک ان لوگوں کا تعلق ہے جنھوں نے مصر میں ترکِ حجاب کی امین کی سفارش پر صاد کیا (مثلاً ہدیٰ شعراوی)، تو ان کا تعلق اعلیٰ یا اعلیٰ متوسط طبقوں سے تھا، اور کسی نہ کسی حد تک مغربی تہذیب سے بھی۔ صرف ایسے ہی لوگوں نے حجاب ترک کرنے کی حمایت کی۔ مثال کے طور پر ترکی میں اتاترک نے، جو مغربی طرز کی ایسی اصلاحات لائے جن میں عورتوں پر اثر انداز ہونے والے قوانین بھی شامل تھے، امین والے انداز میں حجاب کی بارہا مذمت کی جسے مغربی بیانیے کی تکرار ہی کہا جاسکتا ہے۔ اس سے یہ بھی علم ہوتا ہے کہ اتاترک کو فکر اس بات کی تھی کہ پردہ ترکی مردوں پر اس صورت میں اثر انداز ہوتا ہے کہ وہ 'غیر مہذب' لگتے اور 'مضحکہ' کا نشانہ بنتے ہیں۔ اپنی ایک تقریر میں اتاترک نے کہا: "بعض جگہوں پر میں نے دیکھا ہے کہ عورتیں اپنے سروں پر کپڑے کا ایک پارچہ یا تولیے جیسے کوئی شے ڈال لیتی ہیں تاکہ ان کے چہرے چھپ جائیں اور جب ان کے قریب سے کوئی آدمی گزرتا ہے تو وہ یا تو پیٹھ کرلیتی ہیں یا خود کو زمین میں گاڑ لیتی ہیں۔ اس رویے کے کیا معنی اور کیا مطلب؟ حضرات، کیا کسی مہذب قوم میں مائیں اور بیٹیاں ایسے عجیب وغریب رویے، یہ وحشی اطوار اختیار کرسکتی ہیں؟ یہ ایسا منظر ہے جس سے پوری قوم مذاق کا نشانہ بنتی ہے۔ اس کا تدارک فوری طور پر ہونا چاہیے۔" [۲۳]

اسی طرح 1920 کی دہائی میں ایران کے حکمراں رضا شاہ، جو خود ایک سرگرم مصلح اور مغرب پسند شخص تھے، اس حد تک چلے گئے کہ پردے پر پابندی لگانے کا فرمان جاری کردیا۔ اس اقدام

میں انھیں اعلیٰ طبقے کی بعض عورتوں اور مردوں کی حمایت حاصل تھی۔ اس پابندی کا، جو اُس مغربی سمت کا پتا دیتی ہے جدھر حکمراں طبقہ معاشرے کو لے جانا چاہتا تھا، نیز اعلیٰ طبقے کی خود کو ''مہذب'' دکھانے کی دلی خواہش کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے، عوامی طبقوں پر خاصا مختلف ردعمل ہوا۔ اس اقدام کی افواہ سے ہی ہر طرف بے چینی پھیل گئی، مظاہرے ہونے لگے لیکن ان کو سختی سے کچل دیا گیا۔ جیسا کہ ایرانی عورتوں کے ایک تاریخ داں کا خیال ہے، زیادہ تر ایرانی عورتوں اور مردوں کے نزدیک حجاب ''پسماندگی کی علامت'' نہیں تھا جیسا کہ اعلیٰ طبقے کے لوگ سمجھ رہے تھے، بلکہ یہ تو ''اخلاقی صحت اور اجنبی مردوں کی پریشان کن گھورتی نگاہوں سے تحفظ کا ذریعہ تھا۔'' پولس کو یہ ہدایات تھیں کہ جو عورت مغربی طرز کے ہیٹ یا کسی قسم کی زنانہ ٹوپی کے علاوہ کچھ اور پہنے ملے، اس کے ساتھ سخت رویہ اپنایا جائے۔ چنانچہ بہت سی عورتوں نے گھر سے باہر نکل کر پولس کے ہاتھوں حجاب نوچے جانے کا خطرہ مول لینے کی بجائے گھر میں ٹھہرنے کو ترجیح دی۔[۲۴]

حکمراں طبقے کے ان دو اراکین (کمال اتاترک اور رضا شاہ) نے امین ہی کی طرح پردے کے تئیں اپنی متعفن حقارت اور وحشیانہ حملوں میں اپنا حقیقی مدعا ظاہر کیا: وہ ان طبقوں کے لوگ ہیں جو یوروپی طور طریقوں میں مدغم ہوتے جا رہے تھے لیکن ''اپنی'' عورتوں کے حجاب میں رہنے کے سبب غیر مہذب کہلانے کی توہین کے مارے تلملا بھی رہے تھے، چنانچہ اس رواج کو ختم کرنے کے درپے ہو گئے۔ کہنا یہ ہے کہ ان کا قول و فعل مغربی ڈسکورس سے آشنا ہو چکے ان مردوں کا قول و فعل ہے جنھوں نے اپنی تہذیب کی اس ترجمانی کو، اس کے رسم و رواج کی کمتری کو، اور پردے کو پہنائے گئے نئے معنی کو تسلیم کر لیا تھا۔ مسلم مرد اس طرح کے بیانات کیوں دیتے اور اس طرح کی پابندیاں عائد کرتے ہیں یہ بات مغربی دنیا کی عالمی بالادستی اور اس کے ڈسکورس کے اختیار و قوت کے پس منظر میں ہی سمجھ میں آ سکتی ہے، نیز مسلم معاشروں کے اعلیٰ طبقوں کے اُن مردوں اور عورتوں کے غیر واضح موقف سے واضح ہو جاتی ہے جن کے معاشی مفادات اور تہذیبی آرزوؤں نے انھیں نوآبادیاتی مغرب کے ساتھ باندھ دیا اور جنھوں نے اپنے معاشرے کو ایک حد تک مغرب کی آنکھ سے دیکھا ہے۔

❁

حجاب کے مذکورہ تصور کی ابتدا اور تاریخ کے، جو کہ مغربی نوآبادیاتی ڈسکورس اور بیسویں صدی کے عربی مباحث کا نشان دیتی ہے، کئی قسم کے مضمرات ہیں۔ اوّل تو یہ بات واضح ہے کہ تہذیب اور عورتوں کے مسائل، بلکہ زیادہ درست لفظوں میں کہیں تو غیر مردوں کی تہذیب اور عورتوں پر جبر و مظالم کے درمیان رشتے کا مسئلہ مغربی ڈسکورس ہی کا زائیدہ ہے۔ یہ تصور (جواَب بھی اکثر عرب اور مسلم تہذیب کی عورتوں، نیز دیگر غیر مغربی عالمی تہذیبوں سے متعلق مباحث کی خبر دیتا ہے) کہ عورتوں کی حالت کو بہتر بنانے کے لیے ضروری ہے کہ ملکی رسم ورواج کو ترک کیا جائے، ایک مخصوص تاریخی دور کی پیداوار تھا اور اس کی تشکیل اُس نرم کوز نوآبادیاتی اسٹبلشمنٹ نے کی تھی جو اپنے مخصوص سیاسی مقاصد کے لیے مردوں کی بالادستی کے لیے وقف تھا۔ اس کے فضول پن اور بنیادی جھوٹ کی پول خصوصاً اس وقت کھل جاتی ہے (کم از کم تانیثی نقطۂ نظر سے) جب ہمارا ذہن اس بات کی طرف جاتا ہے کہ جن لوگوں نے اس کی وکالت کی وہ اس بات پورا اعتقاد رکھتے تھے کہ وکٹوریائی طور طریقے، رہن سہن اور پہناوا، نیز وکٹوریائی عیسائیت ایک ایسا آئیڈیل ہے جس کے حصول کی کوشش مسلم عورتوں کو بھی کرنی چاہیے۔

دوئمش، ان تاریخی منابع سے ایک اور کسی حد تک حیرت زا مظہر کی وضاحت ہوتی ہے: وہ یہ کہ نوآبادیات کے اس تصور میں، جو آج بھی موجود ہے، کہ مسلم معاشروں میں عورتوں اور تہذیب کے مسائل میں ایک فطری تعلق ہے، اور اسلام پسندوں کی مزاحمت کے اس موقف میں ایک عجیب سی مشابہت پائی جاتی ہے کہ ایسا تعلق درحقیقت موجود ہے۔ ان دونوں موقفوں کی یہ مشابہت محض اتفاقی نہیں ہے۔ دونوں ہی ایک دوسرے کے لیے عکس اور معکوس ہیں۔ مزاحمت کے بیانیے نے نوآبادیاتی تھیس کو اوندھا کرا سے غلط قرار دیا — اور اس طرح یہ ستم ظریفی کی کہ اپنی بنیادیں خود نوآبادیات کی زمین میں استوار کرلیں۔

اسلام میں عورت کے بارے میں نوآبادیاتی بیانیے کے ارتقا کے حوالے سے جو کچھ گزشتہ صفحات میں بیان ہوا ہے اس کے بعض دوسرے مضمرات بھی ہیں جن میں سے ایک یہ ہے کہ اسلام میں عورتوں پر ظلم و جبر کا نوآبادیاتی تصور غلط ترجمانی کر رہا تھا، وہ سیاسی ہیر پھیر پر مبنی اور بر خود غلط تھا۔ یہاں میرا استدلال یہ نہیں ہے کہ اسلامی معاشروں میں عورتوں پر ظلم نہیں ہوتا۔ ظلم ہوتا تھا اور

اب بھی ہوتا ہے؛ اس پر کوئی اختلاف رائے ہو ہی نہیں سکتا۔ میں تو یہاں اس بات کے سیاسی استعمال کی طرف اشارہ کر رہی ہوں کہ اسلام میں عورتوں پر ظلم ہوا، اور یہ توجہ دلا رہی ہوں کہ پدر سری نوآبادکاروں نے جن باتوں کو اسلامی معاشروں میں عورتوں پر ظلم کے سرچشموں اور اس کی بنیادی اشکال کے طور پر شناخت کیا وہ باتیں اسلامی معاشروں کی مبہم اور غلط تفہیم پر مبنی تھیں۔ اس کے معنی یہ بھی ہوئے کہ یوروپ والوں نے مسلم عورتوں کے لیے جو تانیثی ایجنڈا طے کیا جس کے خطوط اوّلاً کرومر جیسے لوگوں نے متعین کیے — وہ غلط تھا اور بے جواز بھی۔ یہ اپنے اس عمومی مفروضے میں غلط تھا کہ اپنی حیثیت کو بہتر بنانے کے لیے مسلم عورتوں کو ملکی طور طریقے چھوڑنے اور مغربی اطوار اختیار کرنے کی ضرورت ہے۔ ظاہر ہے کہ عرب اور مسلم عورتوں کو بھی اُس نرمرکزیت اور زن بیزاری سے نجات حاصل کرنے کی ضرورت ہے جس سے وہ اپنے اپنے معاشرے اور روایت میں گھری ہوئی ہیں (اور مغربی عورتیں بھی انھی کی طرح اس سے نبرد آزما ہیں)، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ اس کے لیے انھیں مغربی تہذیب اپنانی ہوگی یا مجموعی طور پر عرب تہذیب یا اسلام کو ترک کرنا ہوگا۔ یوروپ والوں کا طے کیا ہوا تانیثی ایجنڈا، حجاب پر اپنی بنیادی توجہ سمیت، اپنی خصوصی تفاصیل میں بھی غلط تھا۔ حجاب جس قسم کی کشاکش کی تاریخ سے گھرا ہے اس کے سبب یہ آج متنوع معنوں کا حامل بن چکا ہے۔ البتہ لباس کے ایک جز کے طور پر حجاب اور اس سے متعلق یہ سوال کہ یہ پہنا جائے یا نہیں، عورتوں کے حقوق کے اہم معاملوں میں ویسا ہی جواز رکھتا ہے جیسا جواز مغربی عورتوں کی اپنے حقوق کے لیے جدوجہد میں دوسرے قسم کے لباسوں کو مانا گیا۔ جب دوسرے قسم کے لباس بھی — خواہ وہ جانگھیا ہو یا انگیا — قلیل مدت کے لیے ہی سہی، مغربی معاشروں میں تنازعے کا مرکز اور تانیثی جدوجہد کی علامت بنے تو کم از کم مغرب کی تانیثیت نواز عورتوں نے ان لباسوں کو اہمیت کا حامل مانا اور ان کو جدوجہد کا میدان سمجھا، جبکہ افسوس کہ مسلم عورتوں کے حجاب پہننے کا سوال اس کے برعکس کرومر اور امین جیسے نوآبادکار اور پدر سری مردوں نے اٹھایا اور اسے تانیثی جدوجہد کے لیے اہم قرار دیا۔

یہ بات بڑی حوصلہ شکن اور مضحکہ خیز ہے کہ بعض مسلم مردوں اور پھر عورتوں نے حجاب کو اتارنے میں اور بعض نے اس کو پھر سے پہنانے میں کس قدر توانائی صرف کی ہے۔ لیکن اس سے

بھی بدتر، تہذیب اور طبقات کے مسئلوں کے مفہوم اور جدوجہد کی وہ میراث ہے جس پر اس تاریخ کے نتیجے میں، نیز نوآبادیات کے ہاتھوں دوسروں کی تہذیبوں کو کمتر ثابت کرنے کی کوشش میں عورتوں کے مسائل اور تانیثیت کی زبان کو اپنے تصرف میں کر لینے کے سبب، حجاب ہی نہیں بلکہ عورتوں کے حقوق کی مجموعی جدوجہد بھی کندہ ہو کر رہ گئی ہے۔

یہ تاریخ، نیز تہذیبی اور طبقاتی جدوجہد، حجاب اور عورتوں پر مباحثوں کی صورت میں آج بھی زندہ ہے۔ بہت حد تک آج بھی، ظاہر یا مخفی طور پر، بے توجہی سے یا جان بوجھ کر، اکادمیوں میں یا ان سے باہر، مسلم یا پھر دیگر ممالک میں، عورتوں کے حوالے سے جاری مباحثے یا تو اسی مغربی بیانیے نیز اس کے ملکی طبقاتی قالب کو پھر سے مستحکم کرنے میں لگے ہیں کہ اسلام ظالم اور مغرب نجات دہندہ ہے، یا پھر اس کے برعکس سامراجیت — خواہ وہ نوآبادی ہو یا پس نوآبادی سامراجیت — کے خلاف مزاحمت کی علامت مان کر مسلم ریت رواج کے تحفظ کو، خصوصاً عورتوں کے تعلق سے، ضروری سمجھنے کے عربی بیانیے کے قضیوں کو ازسرِ نو نقش کرنے پر آمادہ ہیں۔[۲۵]

اس کے علاوہ، نوآبادیات نے تانیثیت کو جس طرح نوآبادکاروں کی تہذیب کو فروغ دینے اور ملکی تہذیب کو کمتر بتانے کے لیے استعمال کیا، اس نے غیر مغربی معاشروں میں تانیثیت پر نوآبادکاروں کے تسلط کا ایک آلہ ہونے کا داغ لگا دیا ہے جس کے سبب یہ عربوں کی نگاہ میں مشتبہ اور نوآبادی مفادات کی حلیف ہونے کی ملزم ٹھہری ہے۔ اس داغ نے بلاشبہ مسلم معاشروں میں تانیثی جدوجہد کی راہیں مسدود کی ہیں۔

اس پر مستزاد یہ مفروضہ ہے کہ تہذیب اور عورتوں کے مسئلے باہم منسلک ہیں— جو مغربی مباحث کو اسلام میں عورتوں کی حیثیت سے آگاہ کرتا رہا اور ایک حد تک آج بھی کر رہا ہے، نیز جو نوآبادیاتی ماخذ کی راہ سے عربوں کے ڈسکورس میں داخل ہو کر بہ اطمینان فروکش ہو چکا ہے— اس مفروضے نے عورتوں کے حقوق کی جدوجہد کو تہذیب کے لیے جاری جدوجہد کے جال میں الجھا دیا ہے۔ اس کا یہ نتیجہ نکلا ہے کہ حقوقِ نسواں کے حق میں دی گئی دلیل کو حزبِ مخالف کے ذریعے اکثر اسلام کے خلقی اوصاف اور مجموعی طور پر عرب تہذیب کے خلاف دلیل سمجھا اور پیش کیا جاتا ہے۔ حالانکہ نہ تو اسلام اور نہ ہی مجموعی طور پر عرب تہذیب اس کا (حقوقِ نسواں کا) ہدفِ تنقید یا

موکل اصلاحات کا نشانہ ہے بلکہ مسلم عرب معاشروں کے وہ قانون اور رسم و رواج اس کی زد پر ہیں جو نرمرکوز مشاغل و مفادات، عورتوں کے تئیں بے حسی کے رویے یا زن بیزاری کا اظہار کرتے ہیں۔ سیدھا سوال اسلام کے خلقی اوصاف یا عرب تہذیب یا مغرب کا نہیں بلکہ عورتوں کے ساتھ منصفانہ برتاؤ اور انسانیت کے سلوک کا ہے — نہ اس سے کم نہ زیادہ۔

اپنی کتاب کے ایک باب میں یہ اشارہ کر چکی ہوں کہ مشرقِ وسطیٰ میں مغرب کے اقتصادی نفوذ نے، نیز مشرقِ وسطیٰ کے معاشروں میں مغربی سیاسی افکار و تصورات سے پڑنے والے واسطے نے جو بے شک عورتوں کے لیے بعض منفی نتائج کا حامل رہا ہے، تنگ نظری کے سماجی اداروں کو منہدم کرنے میں رہ نمائی کی ہے اور عورتوں کے لیے نئے مواقع پیدا کیے ہیں۔ اس باب میں جن شواہد کا جائزہ لیا گیا ہے، ان کی روشنی میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ ایک طرف تو مسلم معاشروں کے مغرب اور سماجی تبدیلیوں کی سمت میں کھلنے کے سبب عورتوں پر مرتب ہونے والے نتائج، نیز عرب معاشروں کے اندر مغربی ٹیکنالوجی اور سیاسی ہنرمندیوں کی ہمسری کی کوشش میں ذہنی آفاق کی توسیع، اور دوسری طرف خاصے مختلف اور بظاہر بنیادی طور پر منفی نتائج (جو عورتوں کے مسئلے پر نشانہ سادھ کر اور بالادستی کی اپنی حکمتِ عملی میں تانیثیت کی زبان کو ہڑپ کر ایک مغربی پدرسری ڈسکورس کی تشکیل اور ترویج سے نکلے ہیں) — کے درمیان فرق و امتیاز کرنے کی ضرورت ہے۔

یہ سچ ہے کہ اعلیٰ اور متوسط طبقوں سے تعلق رکھنے والے ان سیاسی رہ نماؤں کی متعارف کرائی ہوئی اصلاحات نے، جنھوں نے مغربی ڈسکورس کو اپنی ذات کا حصہ بنایا اور قبول کیا، بعض ملکوں خصوصاً ترکی میں ایسی قانونی اصلاحات کی راہ ہموار کی جن سے عورتیں مستفیض ہوئیں۔ اتاترک کے پروگراموں میں شریعت کے عائلی قوانین کی جگہ سِوس فیملی کوڈ (Swiss Family Code) کے زیرِ اثر بنائے قوانین کا نفاذ بھی شامل تھا جس کے تحت کثیر زوجیت یکسر غیر قانونی ٹھہری، عورتوں کو طلاق کا مساوی حق ملا، اور بچوں کی تحویل کے حقوق والدین میں دونوں کو ملے۔ ان اصلاحات سے بنیادی طور پر شہری بورژوا طبقوں کی عورتیں مستفیض ہوئیں اور دیگر طبقوں پر اس قانون کا کوئی اثر نہیں پڑا۔ علاوہ ازیں، زیادہ اہم یہ ہے اور یہ دیکھنا ابھی باقی ہے کہ کیا یہ اصلاحات دیرپا ثابت ہوں گی، کیونکہ ترکی تک میں بھی اسلام اور حجاب پھر سے عود کر آئے ہیں،

شدت پسند ترکی عورتوں نے حجاب پہننے کے حق کا مطالبہ کرتے ہوئے دھرنے دیے اور بھوک ہڑتالیں کی ہیں۔ نکاح اور طلاق سے متعلق قوانین میں اصلاحیں جو 1960 اور 1970 کی دہائیوں میں ایران میں کی گئیں، ترکی کی اصلاحات کی مانند دوررس نہیں تھیں پھر بھی وہ سب کی سب واپس لے لی گئیں۔ ممکن ہے کہ جو اصلاحات ملکی حالات کے مطابق کی جائیں، دوسری تہذیبوں کی نقل میں نہیں، سبھی طبقوں کے لیے زیادہ قابلِ فہم اور ترغیب کن ہوں صرف اعلیٰ اور متوسط طبقے کے لیے نہیں، نیز یہ بھی ممکن ہے کہ اس صورت میں وہ زیادہ پائیدار بھی ثابت ہوں۔

*

حواشی:

۱. ملاحظہ ہو:

J.N. Anderson, "Law Reform in Egypt: 1850-1950" in *Political and Social Change in Modern Egypt*, ed. P.M. Holt (London. Oxford University Press, 1968), 209-30; and Noel J. Coulson and Doreen Hinchcliffe, "Women and Law Reform in Contemporary Islam", in *Women in the Muslim World*, ed. Lois Beck and Nikki Keddie (Cambridge: Harvard University Press, 1978), 37-51.

۲. Robert L. Tignor, *Modernisation and British Colonial Rule in Egypt, 1882-1914* (Princeton: Princeton University Press, 1966). 324

۳. ایضاً۔ 324-6

۴. مثلاً دانتے کی *Divine Comedy* جس میں محمد کو جہنم کے سب سے نچلے طبقے میں لے جایا جاتا ہے، انھیں ایک ایسے شخص کے ساتھ وابستہ دکھایا گیا ہے جس کی زیادتیاں اسی شعبے سے متعلق تھیں جس کی انھوں نے عورتوں کے تعلق سے اسے تعلیم دی تھی۔ دیکھیں: *The Comedy of Dante Alighieri*, trans. Dorothy Sayers (Penguine Books, 1949), Canto 28, 346-47, 251.

اسلام کی مغربی نمائندگی کے حوالے سے بعض بیانات کے لیے دیکھیں:

Norman Daniel *Islam and the West* (Edinburgh:Edinburgh University Press, 1966).

and R.W. Southern. *Western Views of Islam in the Middle Ages* (Cambridge: Harvard University Press, 1962)

۵. *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu*, 2 Vols., ed. Robert Halsband (Oxford: Clarendon Press, 1965), 1:318

ان الفاظ میں اصلاح کرتے ہوئے کہ "Our vulgar notion that they do not own women to have any souls" وہ اسی غلطی کو ذرا بدلے ہوئے انداز میں اس طرح دوہراتی ہیں: "'Tis true, they say they (women's souls) are not of so elevated a kind, and therefore must not hope to be admitted into the paradise appointed for the Men." ایضاً 1:363 ۔ کثیر زوجیت اور یوروپی مردوں کی اسی طرح کی 'بے اصولی' کے موازنے سے متعلق دیکھیں: ایضاً، ص 329 .1 ۔ مونٹا گو اس سلسلے میں یہ نشاندہی بھی کرتی ہیں کہ اعلیٰ طبقوں کی مسلم عورتوں کو جائداد میں حق ملتا ہے اس لیے وہ اپنی عیسائی بہنوں کے مقابلے میں مردوں کے رحم وکرم پر کم ہی ہوتی ہیں۔ حجاب کے تعلق سے ان کا تبصرہ دیکھیں: ایضاً، 1:328

۶. Timothy Michael, *Colonising Egypt* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988) میں نوآبادیات اور اس کے کٹ حجتی منصوبوں سے متعلق مسئلوں پر اہم مباحث شامل ہیں۔

۷. Edward Said, *Orientalism*, (London: Routledge and Kegan Paul, 1978).

۸. نوآبادیاتی تھیوری کے حق میں انتھروپولوجی کے استعمال، نیز عورتوں سے متعلق جنسیت کے نظریات پر اصرار سے متعلق مباحث کے لیے دیکھیں:

Mona Etienne and Eleanor Leacock, "Introduction" in *Women and Colonisation: Anthropological Perspectives*, ed. Etienne and Leacock (New York: Praeger Publishers, 1980), 1-24. Susan Carol Rogers, "Women's Place: A Critical Review of Anthropological Theory", *Comparative Studies in Society and History*, 20, no. 1 (1978), 123-62. Elizabeth Fee, "The Sexual Politics of Victorian Social Anthropology", in *Clio's Consciousness Raised*, ed. M. Hartman and L. Banner (New York: Harper Torchbooks, 1974), 86-102

۹. Earl of Cromer, *Modern Egypt*, 2 Vols. (New York: Macmillan, 1908), 2:146 آگے اس کے حوالہ جات مضمون کے متن میں شامل ہیں۔

۱۰. A.B. De Guerville, *New Egypt*, (London: William Heinemann, 1906), 154.

Cromer Papers. cited in Judith E. Tucker, *Women in Nineteenth-Century Egypt* .۱۱ (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 122

۱۲. عورتوں کے حق رائے دہی کے خلاف تحریک میں کرومر اتنی شدت سے سرگرم تھا کہ اس کا نام اکثر لارڈ کرزن کے ساتھ لیا جاتا تھا جو فرسٹ مارکوئی آف کیڈلسٹن تھا۔ دیکھیں: Constance Rover, *Women's Suffrage and Party Politics in Britain*, 1866-1914 (London: Routledge and Kegan Paul; Toronto: University of Toronto Press, 1967), 171-73; see also Brian Harrison, *Separate Spheres: The Opposition to Women's Suffrage in Britain* (New York: Homes and Meier Publishers, 1978).

Rev. Robert Bruce, in *Report of the Centenary Conference on Protestant Missions of World Held in Exeter Hall, London (June 9-19th)*, 2 vols., ed. James Johnston (New York: F.H. Revell, [1889]), 1:18-19; Annie van Sommer and Samuel M. Zwemer, eds., *Our Moslem Sisters: A Cry of Need from Lands of Darkness Interpreted by Those Who Heard It* (New York: F.H. Revell, 1907), 27-28; van Sommer and Zwemer, eds., *Daylight in the Harem* (Edinburgh: Oliphant, Anderson and Ferrier, 1911), 149-50. .۱۳

Qasisim Amin, *Tahrir al-mar'a, in Al-a'mal al-kamila li Qassim Amin*, 2 vols., ed. Muhammad 'Amara (Beirut: Al-mu'assasa al-'Arabiyya lil-dirasat wa'l nashr, 1976), 2:71-72. .۱۴

متن میں شامل اس کتاب کے بھی حوالے ''تحریر المرأۃ'' کی دوسری جلد سے ماخوذ ہیں۔

۱۵. امین کی گھریلو زندگی پر تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو: Mary Flounders Arnett, *Qassim Amin and the Beginnings of the Feminist Movement in Egypt* (Ph.D. diss., Dropsie College, 1965).

'Amara, "Hedith 'an al-a'mal al-kamila" (Discussion of the works of Amin), in *Al-a'mal al-kamila li Qassim Amin*, ed. 'Amara, 1:133۔ قاسم نے لکھا ہے کہ یہ کتاب ۱۸۹۷ء میں جینوا میں منعقدہ ایک میٹنگ کے نتیجے میں سامنے آئی جس میں محمد عبدہ، سعد زغلول، لطفی السید اور قاسم امین شریک تھے۔ عمارہ نے ان حصوں کی بھی نشاندہی کی ہے جو ان کے خیال میں محمد عبدہ نے تحریر کیے تھے۔ (ایضاً، 1:139)۔ .۱۶

۱۷۔ محولہ اقتباس اور اس جیسے دوسرے اقتباسات شاید عبدو نے یا پھر کسی اور ــــ سعد زغلول یا لطفی السید ــــ نے تحریر کیے جن کا ذکر امین کے ساتھ تعاون کرنے والوں کے طور پر موجود ہے۔ ملاحظہ ہو: Afaf Lutfi al-Sayyid Marsot, *Egypt and Cromer* (London: John Murray, 1968), 187.

۱۸۔ Mukhtar Tuhami, *Al-sahafa wa'l-fikr wa'l-thawra, thalath ma'ariq fikriyya* (Baghdad: Dar ma'mun lil-tiba'a, 1976), 28.

۱۹۔ اس موضوع پر دوسرے دل چسپ مضامین کے لیے ملاحظہ کریں: Judith Gran, "Impact of the World Market on Egyptian Women", *Middle East Research and Information Report*, no. 58 (1977), 3-7; and Juan Ricardo Cole, "Feminism, Class and Islam in Turn-of-the-Century Egypt", *International Journal of Middle East Studies* 13, no. 4 (1981), 394-407.

۲۰۔ Tuhami, *Thalath ma'ariq fikriyya*, 42-45.

۲۱۔ Tal'at Harb, *Tarbiyet al-mar'a wa'l-hijab*, 2nd Ed. (Cairo: Mitba'at al-manar, 1905), e.g., 18, 19, 25, 29.

۲۲۔ Franz Fanon, *A Dying Colonialism*, trans. Haakon Chevalier (New York: Grove Press, 1967), 65. تھیسس اور اینٹی تھیسس کے مابین رابطوں پر، نیز اینٹی تھیسس کس طرح سے تھیسس کے بچھائے ہوئے معنوں کے دام میں آجاتی ہے، موضوع پر ایک اہم بحث کے لیے پڑھیے: Joan W. Scott, "Deconstructing Equality-versus-Difference: Or, the Uses of Post-structuralist Theory for Feminism", *Feminist Studies* 14, no. 1 (1988), 33-49.

۲۳۔ Ataturk, Speech at Kastamonu, 1925, quoted in Bernard Lewis, *The Emergence of Modern Turkey* (London: Oxford University Press, 1961), 165. اس موضوع پر ترکی استدلال کے مزید مباحث کے لیے دیکھیں: S. Mardin, *The Genesis of Young Ottoman Thought* (Princeton: Princeton University Press, 1962); and O. Ozankaya, "Reflections of Semsiddin Sami on Women in th Period before the Advent of Secularism", in *Family in Turkish Society*, ed. T. Erder (Ankara: Turkish Social Science Association, 1985).

۲۴۔ Guity Nashat, "Women in Pre-Revolutionary Iran: A Historical Overview", in

Women and Revolution in Iran ed. Nashat (Boulder, Colo: Westview Press, 1982).

27

۲۵. اسلام نوازوں نے اس کے جو جواب دیے ہیں، اور جو مسلم پس منظر رکھنے والی مغرب میں بسی عورتوں کے (اور دوسروں کے بھی) استدلال کے روپ میں سامنے آئے ہیں، ان کا خصوصی نہیں بلکہ عمومی مسئلہ یہ ہے کہ وہ کس حد تک مغربی بیانیے کو اور ملکی اعلیٰ طبقے کی آواز میں شامل اس کی گونج کو، ایسے نوآبادیاتی اور برتری کے مفروضوں سے آزاد رہ کر پیش کر پاتے ہیں جن میں وہ دھنسے ہوئے ہیں۔ نسلی فوقیت اور برتری کے یہ مفروضے ''مارکسی'' نقطۂ نظر سے دیے گئے جوابوں میں بھی خاموشی اور نادانستگی سے اسی طرح نقش ہیں جیسے مغربی لبرل موقف میں۔ مثال کے طور پر دیکھیں:

Mai Ghoussoub, "Feminism— or the Eternal Masculine— in the Arab World", *New Left Review* 161 (January-February 1987), 3-18; and Azar Tabari, "The Women's Movement in Iran: A Hopeful Prognosis", *Feminist Studies* 12, no. 2 (1986), 343-60.

مشرقیات کے موضوع اور عرب عورتوں کے مطالعے پر روزمار صایغ کا مضمون خصوصاً بصیرت افروز ہے۔

ملاحظہ ہو: Rosemary Sayigh, Roles and Functions of Arab Women: A Reappraisal of Orientalism and Arab Wormen", *Arab Studies Quarterly* 3, no. 3 (1981), 258-74

۲۶. ملاحظہ ہو: Deniz Kandiyoti, "Women and the Turkish State: Political Actors or Symbolic Pawns?", in *Women— Nation— State*, ed. Nira Yuval-Davis (London: Macmillan, 1989), 126.

تعارف

ارجمند آرا نے جواہر لال نہرو یونی ورسٹی سے اعلیٰ تعلیم پائی اور دہلی یونی ورسٹی میں اردو ادب پڑھاتی ہیں۔ وہ اردو اور ہندی میں متعدد کتابوں کی مترجم ہیں جن میں بعض اہم تراجم ارندھتی رائے، رالف رسل، طیب صالح، عتیق رحیمی اور حسن بلاسم کی تخلیقات پر مشتمل ہیں۔

کتابیں:

1 بے پناہ شادمانی کی مملکت (ارندھتی رائے کے ناول The Ministry of Utmost Happiness کا اردو ترجمہ)، آج کی کتابیں، کراچی۔ 2018

2 سنگِ صبور (افغان ادیب عتیق رحیمی کے ناول Synge Sabour کا ترجمہ)، آج کی کتابیں، کراچی۔ 2016

3 شمال کی جانب ہجرت کا موسم (سوڈانی ادیب طیب صالح کے ناول Season of Migration to the North کا ترجمہ)، آج کی کتابیں، کراچی۔ 2016

4 تانیثی مطالعات اور دوسرے مضامین، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔ 2015

5 پی.سی. جوشی: ایک سوانح (گارگی چکرورتی کی کتاب PC Joshi کا ترجمہ)، نیشنل بک ٹرسٹ، نئی دہلی، 2014

6 نہرو خاندان کی سوانحی تاریخ (پروفیسر مشیر الحسن کی کتاب Nehrus: Personal Histories کا ترجمہ)، سنٹر فار جواہر لال نہرو اسٹڈیز، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی ریجنل سنٹر، دہلی، 2011

7 کچھ کھویا کچھ پایا (رالف رسل کی خودنوشت سوانح حیات Losses, Gains جلد دوم کا اردو ترجمہ)، آج، کراچی، 2013

8 جوئندہ یابندہ (رالف رسل کی خودنوشت سوانح حیات Findings, Keepings
جلد اوّل کا ترجمہ)، آج کی کتابیں، سٹی پریس، کراچی، 2005
دیوانِ بیانؔ (مرتبہ)، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی، 2004
منشی بال مکند بےصبرؔ کی مثنوی 'لختِ جگر' (مرتبہ)، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی، 1999

ہندی میں:

1. خیمہ (مصری ناول نگار میرال الطحاوی کے ناول The Tent کا ترجمہ)، بکس فار چینج، دہلی، 2004
2. مجاز کی شاعری (تعارف و انتخاب)، پیپلز پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2011

اس کتاب کے بارے میں کیا کہوں! میرے لیے یہ مضامین کسی چیلنج سے کم نہ تھے۔ میں خود بھی ترجمے کے عمل میں ہی انھیں ڈھنگ سے سمجھنے کی کوشش کر سکی۔ بعض مضامین ایسے تھے جن کو ترجمہ کرتے ہوئے ہمت ٹوٹ ٹوٹ جاتی تھی۔ لیکن یہ پل صراط جیسے تیسے عبور ہو ہی گیا۔ فہرست میں درج عنوانات سے ان میں شامل نظری مباحث کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ سبھی مضامین اپنے اپنے میدان کے اہم دانش وروں اور عالموں کے تحریر کردہ ہیں۔ میری یہ چھوٹی سی کوشش ان لوگوں کی تقلید میں ہے جن کی بڑی کوششوں سے صحت مند تنقیدی اور نظری مباحث سے استفادے کا سلسلہ قائم ہے۔

ارجمند آرا
شعبۂ اردو، آرٹس فیکلٹی، دہلی یونی ورسٹی

AKSPUBLICATIONS
Book Street, Data Darbar Market, Lahore
Ph:042-[illegible], Cell # [illegible]
E-mail publications.aks@gmail.com